



Departamento de Sociologia

O Papel das Curtas-Metragens no lançamento de Jovens Realizadores  
Portugueses no Mercado Cinematográfico Internacional – O caso de  
Leonor Teles

Maria Serrano Vidigal

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientadora:  
Doutora Rita Maria Espanha Pires Chaves Torrado da Silva, Professora Auxiliar;  
ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2017

Departamento de Sociologia

**O Papel das Curtas-Metragens no lançamento de Jovens Realizadores  
Portugueses no Mercado Cinematográfico Internacional – O caso de  
Leonor Teles**

**Maria Serrano Vidigal**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de  
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

**Orientadora:**  
Doutora Rita Maria Espanha Pires Chaves Torrado da Silva, Professora Auxiliar;  
ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Setembro, 2017

## **AGRADECIMENTOS**

Dedico esta dissertação à minha Mãe e ao meu Pai pela força e apoio incondicionais.

À minha querida Avó B., um dos meus principais pilares.

À minha Orientadora, Professora Doutora Rita Espanha, agradeço toda a dedicação e ajuda.

“O futuro pertence àqueles que acreditam na beleza de seus sonhos.”

Eleanor Roosevelt

## RESUMO

Portugal tem vindo a abrir as portas do seu universo cinematográfico para o mundo. É indiscutível que uma das áreas que tem proporcionado ao país um enorme reconhecimento além-fronteiras, está relacionada com o cinema, com as produções cinematográficas portuguesas e com a sua constante presença em festivais internacionais de renome. Assim sendo, com esta dissertação, procurar-se-á perceber qual o impacto direto ou indireto que as curtas-metragens têm no lançamento dos jovens realizadores portugueses a nível internacional e de que forma este se manifesta. A investigação irá incidir sobre jovens realizadores portugueses, neste caso, de curtas-metragens que participaram em festivais internacionais após o reconhecimento da qualidade dos seus trabalhos. Importa esclarecer que a amostra selecionada está relacionada com os jovens realizadores e com as curtas-metragens nacionais, sobretudo, pelos seguintes motivos: estes jovens estão a iniciar as suas carreiras e como, normalmente, não têm acesso aos apoios necessários para a realização de longas-metragens, começam por investir nas curtas-metragens, onde procuram através de uma narrativa curta, passar uma mensagem ou contar uma história. Introduzimos, desta forma, a protagonista do estudo de caso proposto, tendo em conta, a sua pertinência perante aquele que é o objetivo final desta investigação, Leonor Teles, a mais jovem realizadora de sempre a receber um ilustre prémio internacional com a curta-metragem “Balada de um Batráquio”.

Com esta investigação, pretende-se compreender a importância das curtas-metragens no lançamento dos jovens realizadores portugueses nos mercados cinematográficos internacionais através da análise de contributos já existentes dentro da área, de dados pertinentes e de metodologias qualitativas.

**Palavras-Chave:** Balada de um Batráquio; Cinema; Curtas-metragens; Jovens realizadores; Metodologias qualitativas

## ABSTRACT

Portugal has been opening the doors of its cinematic universe to the world. It is indisputable that one of the areas that has given the country an enormous recognition across borders is directly related to Portuguese cinematographic productions and its constant presence in renowned international festivals. Thus, with this dissertation, it will be sought to understand the direct and indirect impact that short films have on the international career launch of young Portuguese filmmakers. The research will focus on young Portuguese filmmakers, shown here by some short films that participated in international festivals after the recognition of the quality of their work. It's important to clarify that to reduce the sample, the focus has been solely on young filmmakers and national short films. Since these young people are starting their careers and therefore they usually don't have the necessary means for a feature film, they start by making short films, where they try, through a short narrative, to send a message or tell a story. In this way, we introduce the protagonist of the proposed case study, considering its relevance to the final objective, Leonor Teles, the youngest ever director to receive an illustrious international award with the short film "Balada de um Batráquio".

This research intends to understand, above all, the importance of short films in the launching of young Portuguese filmmakers on international cinematographic markets using existing pieces within the area, the analysis of relevant data and qualitative methodologies.

**Key-Words:** Balada de um Batráquio; Cinema; Qualitative methodologies; Short films; Young director

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
1.1. Cinema: um meio de comunicação.....	2
1.1.1. A importância sociológica do cinema.....	3
1.2. Como tudo começou: breve história do cinema.....	4
1.3. A origem das curtas-metragens.....	7
1.3.1. O que é uma curta-metragem?.....	9
1.3.2. Importância das curtas-metragens para os jovens realizadores.....	10
2.1. O cinema em Portugal - Dados de contextualização.....	12
2.1.1. Dados do ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual.....	14
2.2. Leonor Teles e a sua Balada de um Batráquio.....	19
3.1. Opções Metodológicas: metodologias qualitativas intensivas.....	21
3.1.1. A entrevista semidirectiva.....	23
3.2. Perfil da entrevistada - Informações relevantes.....	24
4.1. Análise da entrevista e discussão de resultados.....	26
5.1. Notas finais.....	30
BIBLIOGRAFIA.....	32
ANEXOS.....	I

## **ÍNDICE DE QUADROS**

Quadro 2.1. – Curtas-metragens portuguesas produzidas entre 2012 e 2016.....	15
Quadro 2.2. – Curtas-metragens presentes nas salas de cinema nacionais.....	16
Quadro 2.3. – Total de curtas-metragens portuguesas premiadas a nível internacional e total de jovens realizadores premiados.....	18

## **ÍNDICE DE FIGURAS**

Figura 2.1. – Curtas-metragens distinguidas internacionalmente em 2016.....	17
Figura 3.1. – Perfil da entrevistada – Informações relevantes.....	25

## INTRODUÇÃO

“Uma investigação é, por definição, algo que se procura. É um caminhar para um melhor conhecimento e deve ser aceite como tal, com todas as hesitações, desvios e incertezas que isso implica.” (Quivy & Campenhoudt, 1995: 31).

Perante a enorme vontade de realizar um estudo que pudesse vir a ser um contributo dentro da área onde está inserido, surgiu esta dissertação. Para tornar esta investigação exequível foi delineado um plano assente nos objetivos inicialmente identificados, revelando-se obrigatória uma delimitação dos campos de estudo e dos conceitos essenciais. Assim sendo, e para a construção do corpo teórico da investigação - Estado de Arte - recorreu-se a uma pesquisa seletiva baseada em autores cujas obras, ricas em exposições indispensáveis, já são consideradas contributos universais dentro das áreas em questão. Contudo, além de uma contextualização histórica, parece fundamental abordar a questão do ponto de vista sociológico, visto tratar-se de um “processo de dinâmica social e cultural” (Freire, 2009). Por outro lado e de uma forma mais prática, será feita uma análise de dados específicos e restritos a nível espacial, ou seja, relativos apenas a Portugal. Aquando da descrição dos dados de contextualização, existirá ainda uma restrição temporal relativa ao período compreendido entre 2012 e 2016. Do ponto de vista metodológico e por forma a obter novos dados que permitam chegar a algumas conclusões e responder àquela que está implicitamente presente, a pergunta de partida, será feita uma entrevista à jovem realizadora Leonor Teles, sobretudo, pela sua experiência individual pois, tanto as suas características pessoais como profissionais coincidem com as premissas já descritas.

Com o plano de pesquisa efetuado, a entrevista será analisada e confrontada com as investigações realizadas ao longo deste trabalho com vista à obtenção de algumas respostas, possivelmente novas hipóteses e/ou perspetivas, sendo o principal objetivo chegar ao centro da questão já definida.

## 1.1. Cinema: um meio de comunicação

O cinema é um agente/produto cultural e um poderoso instrumento de comunicação, “(...) capaz de modelar comportamentos e atitudes sociais (...)” (Freire, 2009: 041), e que possibilita a expressão da sociedade e da cultura onde está inserido. Este meio de comunicação detentor de uma dimensão mediática inigualável, tem sido estudado ao longo dos anos não só no que diz respeito à sua contextualização histórica, mas também ao nível social e pedagógico: “(...) tornou-se necessário investigar mais de perto o próprio cinema como um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural.” (Turner, 1997: 49).

Estes estudos, tal como compreenderemos em Freire, Reia-Baptista, entre outros, devidamente citados ao longo do texto, têm estudado o impacto que este meio tem nas sociedades, sobretudo, nos seres humanos de forma individual e única visto que o cinema assume nas sociedades contemporâneas um papel muito importante tanto a nível cultural como social e pedagógico. Assim sendo, “(...) o estudo da dimensão pedagógica dos fenómenos fílmicos e cinematográficos torna-se um acto de aquisição de conhecimentos e de reflexão crítica sobre uma faceta preponderante da nossa história cultural recente, ou seja, destes últimos cem anos em que a humanidade tem deixado as suas marcas narrativas e multiculturais em imagens e sons interligados de formas várias.” (Reia-Baptista, 1995: 1).

Relativamente às implicações mediáticas e às suas características pedagógicas, Reia-Baptista (1995) cita Marcello Giacomantonio - um dos primeiros a autores a refletir sobre este tema - que afirmou que para além da televisão, o cinema pode ser considerado o “segundo veículo de modelos de comportamento” pois, consoante os contextos culturais, este pode ser visto como o primeiro veículo responsável por modelar comportamentos sociológicos. A reconhecida sétima arte tem um efetivo impacto ao nível pedagógico tanto no que diz respeito aos efeitos cognitivos por ela gerados como ao nível das atitudes, comportamentos e valores que através do cinema são transmitidos e experimentados. A forma como se transmitem determinados ideais e crenças dentro das produções cinematográficas pode ter um grande impacto nas sociedades, como por exemplo, proceder ao enaltecimento de uma identidade cultural e histórica de um povo. O cinema sempre se permitiu questionar e abordar temas como as guerras (passando pelo simbolismo do veterano de guerra e de toda a envolvente, ou seja, para além de abordar o conflito, há que lidar com os traumas daí resultantes) e outros conflitos mundiais, a utopia do super-herói e do que este representa e o respeito pelas instituições mais importantes: familiares, militares, religiosas, académicas.

“Considerando também que os nossos filmes são um retrato da realidade portuguesa, do nosso imaginário colectivo e detentor de críticas sociais fortíssimas. A mais-valia do nosso cinema parece residir nestes factores e na sua estética, a qual acaba por conceder uma marca de originalidade e de diferença aos nossos filmes” (Freire, 2009: 054).

### **1.1.1. A importância sociológica do cinema**

“To enter a cinema is both a social act constituting something (an audience, different on each occasion), and a private act in which one experiences the film in one’s own way.”

(Jarvie, 1970: 19)

“Os filmes e as obras cinematográficas são o reflexo das ideias de um grupo de homens e/ou de uma sociedade, de um ou mesmo de vários aspectos do mundo em que vivemos, revelando diferentes olhares e perspectivas diversas, razão pela qual ajudam a construir e a explicar a própria experiência humana.” (Freire, 2009: 040). A autora define o papel sociocultural desta atividade em Portugal referindo-se ao cinema como um meio de expressão artística que pode ser visto como um produto cultural e/ou como um “processo de dinâmica social e cultural”. O cinema “(...) desempenha um papel fundamental na sociedade portuguesa, podendo e devendo ser visto sempre enquanto retrato da nossa sociedade, capaz de preservar e legitimar a nossa identidade.” (Freire, 2009: 040).

A análise das condições através das quais se insere, se processa e se desenvolve o cinema português, permitiu perceber parte da nossa sociedade bem como das regras e padrões comportamentais existentes. Para Freire (2009), a atividade cinematográfica revela-se fundamental, ao nível da sociologia, para o conhecimento e existência de um país, assim como qualquer outra atividade. Ao efetuar um estudo sobre públicos da cinematografia nacional, Freire (2009) analisou dados concretos acerca dos fluxos de entrada e apercebeu-se que existe uma evidente falta de espectadores no que diz respeito à cinematografia portuguesa. Um dos seus objetivos foi tentar compreender através de uma análise sociológica o que leva um espectador de origem portuguesa a visualizar um filme português e descobrir quais as lacunas do sistema bem como o que fazer para motivar públicos. Entre outros fatores abordados e analisados neste estudo, a autora apercebeu-se que é necessário dar uma maior visibilidade às produções portuguesas bem como investir na divulgação das mesmas. Falar em públicos, em atitudes e comportamentos, obriga a uma reflexão acerca da subjetividade inevitavelmente inerente ao olhar de cada um, o que se reflete nos sentidos que são conferidos criativamente às obras pelas audiências. As

interpretações estão diretamente relacionadas com fatores específicos e particulares de cada um, tendo em conta vários fatores tais como, o ambiente sociocultural em que estão inseridos, o contexto em que os filmes estão a ser visionados, entre muitos outros. “Percepção, relacionamento e vivência que irão variar consoante os indivíduos, os filmes em causa e as situações e os contextos em que se enquadram.” (Freire, 2009: 043). Os diversos públicos do cinema português são motivados pelas mais variadas razões, tal como explica Freire (2009) aquando do seu estudo, através do qual entendeu que uma possível caracterização desses públicos pode ser baseada nos seguintes fatores: motivação pessoal (gosto pelas temáticas, identificação), intermediários culturais e artistas, relação entre espaços de exibição e filmes.

Existe ainda uma crítica relativa à dificuldade de leitura dos filmes por parte dos públicos que “(...) criticam o medo de inovação e de risco e a existência de alguma opacidade nos filmes, que os tornam muitas das vezes ilegíveis e complexos perante um gosto dominante (e dominado) pela hegemonia americana (...)” (Freire, 2009: 055). No entanto, e pelos motivos acima expostos, o cinema português parece estar ainda muito ligado a pequenos nichos, “(...) a um núcleo de espectadores mais circunscrito, que rompe com os códigos habituais da oferta cinematográfica e que acaba por colidir com as competências de um público mais vasto e que dispõe de um capital escolar e cultural cinematográfico capaz de entrar em relação com algumas obras, favorecendo, consequentemente, certos e determinados criadores.” (Freire, 2009: 057- 058).

“Compreender um filme não é essencialmente uma prática estética, é uma prática social que mobiliza toda a gama de sistemas no âmbito da cultura.” (Turner, 1997: 169)

## **1.2. Como tudo começou: breve história do cinema**

“Moving pictures are arguably the greatest art form of the 20th century.” Inving & Rea, 2006: XX

As audiências foram desde o início, como afirmam Irving e Rea (2006) as principais responsáveis pelos desenvolvimentos e aperfeiçoamentos que ocorreram e que foram implementados, ao longo dos anos, até se ter acesso às produções cinematográficas que atualmente estão nos grandes ecrãs. Foi, precisamente, por causa das audiências que Thomas Edison encarregou uma equipa liderada pelo seu assistente, William Dickson, de fazer algumas pesquisas. Após várias invenções, Edison tinha esperança de conseguir criar algo que fizesse pela visão, o que o fonógrafo – aparelho capaz de gravar e de reproduzir sons - fazia pela audição, como afirma Burgan (2007: 72). Assim e paralelamente aos

trabalhos desenvolvidos com o fonógrafo, Thomas Edison criou em 1888 o cinetógrafo, uma máquina de filmar que tinha como principal função registrar imagens, que podiam ser visionadas através de um óculo inserido numa grande caixa de madeira conhecida por cinetoscópio. A esta invenção seguiu-se a do filme de celulóide, uma película flexível, por George Eastman que viria, mais tarde, a ser usada por Edison para a produção e respetiva projeção dos seus filmes. Em 1891, Dickson conseguiu, finalmente, projetar as suas primeiras imagens em movimento para mostrar a Thomas Edison, que acabou por receber, em 1893, uma patente pelo seu cinetoscópio, aparelho que "(...) empregava o filme de celulóide (...) e utilizava uma sucessão de imagens estáticas movendo-se em velocidade, de modo a criar a ilusão de movimento." (Armes, 1999: 40). "O cinetoscópio de Edison fez a sua entrada na capital portuguesa nos últimos dias de 1894, juntamente com outras invenções destinadas à Exposição Imperial do Avenida Palace" (Bernardo, 2007: 392).

Foi entre 1892 e 1893 que Edison mandou construir um estúdio, para poder produzir os seus filmes, a que deu o nome de *Black Maria* (ver Anexo C). Os seus filmes eram novidades, pequenas demonstrações de uma nova tecnologia, por um preço pois, era necessário colocar uma moeda para visualizar o conteúdo. Apesar de todas as suas inovações e apostas assertivas, Thomas Edison tinha restrições criativas ao nível da distribuição e da produção que, como elucidam Irving e Rea (2006), acabariam por ser resolvidas por dois irmãos, Auguste e Louis Jean Lumière que desenvolveram uma câmara que permitia captar imagens, revelar um filme e projetá-lo numa tela. O cinematógrafo, que resultou do aperfeiçoamento do cinetoscópio de Thomas Edison, era portátil e permitia a apresentação das imagens em movimento a uma audiência. Foi no dia 22 de março de 1895 que este famoso aparelho, o cinematógrafo, deu origem a um "espetáculo público" (Betton, 1984: 9) com a projeção do primeiro filme produzido pelos irmãos, *Workers Leaving the Lumière Factory*, um pequeno e estático "frame", filmado no exterior, de trabalhadores a saírem da sua fábrica. Os dois irmãos abriram o seu primeiro teatro público no dia 28 de dezembro de 1895, na cave do Grand Café, no centro de Paris (Betton, 1984).

O som foi durante muito tempo um grande obstáculo, tendo sido várias as experiências que se fizeram para tentar sincronizar som e imagem durante os primeiros anos de produção cinematográfica (Irving & Rea, 2006). Em 1919, acabou por ser concebido um sistema viável por Lee de Forest, inventor dos tubos de vácuo usados para amplificação, que mostrou os primeiros filmes com som, aos quais deu o nome de *phonofilms* - pequenas manifestações de personalidades famosas a cantar ou a falar projetadas numa tela. Com os irmãos Warner e já em 1924, o cinema sonoro começa a ganhar destaque, a ser reconhecido e valorizado com ajuda do *vitaphone*, um "sistema de reprodução em disco sincronizado" (Betton, 1984: 38-39), por eles criado. Nesta altura apareceu, a *Vitaphone*, primeira empresa comercial de filmes sonoros e mais tarde a William Fox's Movietone que

começaram a distribuir filmes sonoros de curta-duração (Irving & Rea, 2006). A maioria dos atores que faziam cinema mudo acreditavam que a sua mensagem era passada para o espectador sem qualquer tipo de constrangimento, mesmo sem o impulso sonoro. Por esta mesma razão, foram muitos os que acabaram por oferecer uma certa resistência à sua implementação. Como refere Betton (1984), um dos mais reconhecidos nomes do cinema mudo, Charlie Chaplin foi um dos que teve dificuldade em se adaptar pois, acreditava que a sua técnica de representação, a pantomina, onde predomina o uso da mímica e de uma narrativa quase exclusivamente gestual, era suficiente e perfeitamente aceite e entendida pelo público em geral. “De facto, os filmes mudos raramente eram projetados em total silêncio: era costume juntar um acompanhamento musical ou diversos ruídos ao espetáculo cinematográfico (...)” (Betton, 1984: 37). No entanto, «(...) o som facilitava então a compreensão da narrativa, aumentando a capacidade de expressão da autenticidade, o sentimento da credibilidade material e estética da imagem, assegurando uma continuidade no plano da perceção e da unidade orgânica do filme, “valorizando” o silêncio e aumentando o seu poder expressivo.» (Betton, 1984: 42).

Posteriormente, e de uma forma menos comercial, começaram a surgir novas tendências às quais se deu o nome de Cinema-Verdade e Cinema-*Underground*. Assim e paralelamente ao cinema “convencional”, este tipo de produção cinematográfica “(...) permite aos jovens cineastas, geralmente amadores ou semiprofissionais, que fazem filmes com um orçamento reduzido (às vezes em 16mm), dedicar-se a diferentes experiências e às vezes inovar, ou pelo menos exprimir-se livremente.” (Betton, 1984: 105). A década de 1960, época de mudança social e cultural, contribuiu para o crescimento dos cineastas de curtas “underground” independentes, segundo Irving & Rea (2006). A introdução dos formatos de 8-mm e 16-mm fez com que os filmes fossem acessíveis a mais audiências e permitiu que pessoas mais jovens se dedicassem à produção cinematográfica. Nesta altura, começaram a surgir inúmeras escolas de cinema tanto pelos Estados Unidos como pelo mundo. “Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Oliver Stone, and others began as student short filmmakers in the late 1960s and early 1970s.” (Irving & Rea, 2006: 364). “(...) alumni who began their work in the short form and then moved to the long: Oliver Stone, Martin Scorsese, Chris Columbus (...) Francis Coppola and George Lucas (...) are among the most successful graduates of the film schools.” (Cooper & Dancyger, 2005: 3).

Apesar da *Academy Awards* estar sobretudo focada nas grandes narrativas (longas-metragens), também as curtas-metragens têm sido premiadas ao longo dos anos, sendo o seu impacto na indústria e nas comunidades bastante notório. Em 1996 e 1998, este formato passou por uma fase complicada e esteve para ser excluído da lista de categorias a concurso, tendo sido salvo pelos esforços de todos os cineastas que valorizam a natureza do formato e o tipo de aprendizagem associada ao mesmo. O prémio *Best Picture* da

Academy of Motion Picture Arts and Sciences é dedicado aos produtores que são considerados os principais responsáveis por juntar todas as peças e por criar o todo (Irving & Rea, 2006).

### 1.3. A origem das curtas-metragens

“A brevidade desses primeiros filmes (...).”

(Turner, 1997: 37)

Para Irving e Rea (2006), um filme começa com uma adaptação de uma história já existente, um guião, uma ideia original, uma história verdadeira ou simplesmente com uma imagem que tem potencial visual e dramático. A imaginação e a crença de que uma ideia ou história podem ser transformadas em várias imagens em movimento dão origem ao início do processo. O tema central é sobre o que é a história e todas as cenas de um filme devem estar subordinadas ao tópico principal.

A universalidade de ideias e emoções permite às audiências relacionar o material a um outro nível, mais profundo que vai além do enredo básico da ação. Um elemento muito comum em todos os dramas visuais é a necessidade de um conflito específico e passível de identificação pois, o conflito cria tensão, o que envolve o espectador emocionalmente até o mesmo estar resolvido e essa tensão aliviada. Ainda para estes autores, Irving & Rea, é uma arte contar uma história num tão curto espaço de tempo: “Instead, we stress the craft of storytelling, and telling a story well is not an easy task. Telling a short story well is even more difficult”. (Irving & Rea, 2006: XX). Os autores referidos afirmam ainda que o melhor comprimento é aquele que satisfaz a narrativa criada.

Em Irving e Rea (2006), pode-se ler que todo o processo de criação, produção e desenvolvimento de um filme, independentemente da sua duração, tem sido apurado ao longo dos anos e transformado numa arte. Existe, de facto, uma lógica por detrás de todas estas etapas que está assente na gestão do tempo, dos recursos e do talento. Cada passo é conduzido pelo senso comum e pelo pragmatismo tendo em conta a produção que um produto destes envolve: desenvolvimento do guião, pré-produção, produção, pós-produção e distribuição. Esta sucinta descrição, generalizada, retrata o fluxo geral de atividade do que deve acontecer durante a produção de uma curta-metragem (ver Anexo B). Transportar uma ideia para um filme envolve a elaboração e respetiva execução de inúmeros detalhes, durante muito tempo, como esclarecem Irving e Rea (2006: XX), que acrescentam: “This book is a guide, not a formula.”

“Welles himself said that «making a film is like painting a picture with an army»” (Irving & Rea, 2006: XX). Na maioria dos casos e no que diz respeito às curtas-metragens e

a primeiras produções, normalmente, o diretor e o produtor são a mesma pessoa. As regras para o planeamento da produção de uma curta-metragem podem ser aplicadas a qualquer conteúdo de ação ao vivo (não animado), independentemente da sua natureza que pode ser narrativa, experimental, corporativa, industrial ou documentário. O produtor muitas vezes visto como a força motriz durante o processo de criação de uma curta, é também quem reúne todos os elementos necessários relativos aos aspetos criativos e empresariais da produção.

Os primeiros filmes (de Thomas Edison) foram necessariamente curtas-metragens como afirmam Irving & Rea (2006) pois, o *design* compacto do cinetoscópio limitava o comprimento dos primeiros filmes a 50 pés. Estes primeiros filmes de Edison eram muito acessíveis, retratavam o excerto de uma ação simples, tal como se verifica na curta-metragem *Fred Ott's Sneeze*, que traduz o registo fotográfico de um espirro e que se pensa ser o mais antigo filme cinematográfico existente. “Os primeiros filmes não eram narrativas estruturadas, mas breves registos de tomada única de cenas do dia-a-dia, como o famoso filme dos Lumière que mostra trabalhadores saindo da fábrica no final de um turno.” (Turner, 1997: 37). É assim possível afirmar que as primeiras películas criadas eram curtas-metragens não por opção, mas pelas circunstâncias tecnológicas da altura. Como afirma Turner (1997), a história da longa-metragem, ou seja, o início da sua consolidação está diretamente relacionado com avanços tecnológicos que ocorreram, sendo um dos principais exemplos dado pelo autor, a passagem do cinema mudo para o cinema sonoro, o que implicou inúmeros desenvolvimentos. “Costuma-se atribuir ao produtor francês George Méliès o desenvolvimento do longa-metragem narrativo, que teria iniciado a produção comercial em 1896.” (Turner, 1997: 37) Uma das suas principais invenções está relacionada com o tempo real e com o tempo das películas, ou seja, algo que durou cinco anos, não poderá demorar esse tempo todo a ser retratado.

Também em Walt Disney conseguimos identificar o uso deste formato, da curta-metragem, com a sua *Silly Symphony*, intitulada *Skeleton Dance*, no final de 1920, cuja duração é de 5 minutos e 31 segundos: “Most animation projects are short.” (Irving & Rea, 2006: XXII).

Os primeiros cineastas continuaram durante muito tempo a usar o conveniente e económico modelo da curta-metragem. As melhorias na cinematografia e a crescente sofisticação do conteúdo permitiram a construção de narrativas com vários *frames*, multidisciplinares (Irving & Rea, 2006). Os nickelodeons, salas de cinema pequenas e primitivas que datam do início do século XX, começaram a espalhar-se por todo o lado, após o primeiro inaugurado em Pittsburgh, em 1905. Existia, nesta altura, uma enorme procura por filmes, o que mantinha as curtas-metragens vivas. Foi também nesta época que grandes diretores, como D.W.Griffith, insistiram na criação de longas-metragens. “At the outset of film

being created as an art, all films were shorts. Indeed, until 1913, all films were 15 minutes long or less. Only after the Italian film epics influenced D. W. Griffith to produce *Judith of Bethulia* did the longer form come to be the norm.” (Cooper & Dancyger, 2005: 1). A procura foi o estímulo necessário para a criação de séries, filmes episódicos curtos, centrados em torno de algumas personagens-chave, exibidos em fragmentos. “Although feature film eventually became the predominant form, comedy shorts, from Mark Sennett to the Bowery Boys, were produced until the success of television in 1950s. Serialized films were also essentially shorts, characterized by an incident or catalytic event, which led to a character responding and other characters resisting that response.” (Cooper & Dancyger, 2005: 1)

O aparecimento da televisão mudou os filmes em geral, mas, especialmente as curtas-metragens pois, com a sua introdução na vida quotidiana, os formatos de 30 minutos e 60 minutos tornaram-se populares. No entanto, “with the continued growth of film schools and the proliferation of vídeo technology, the short format probably will continue into the future.” (Irving & Rea, 2006: 364).

### **1.3.1. O que é uma curta-metragem?**

“Un cortometraje es una historia que no cabe en un largo y que cree que menos es más” (Sempere, 2003: 21 *apud* Teixeira 2012, p. 15)

Para compreender o conceito de curta-metragem, será fundamental esclarecer individualmente duas das noções aqui subjacentes: metragem e curta-metragem. Assim sendo, e segundo o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001: 2459 – II Volume e 1049 – I Volume), metragem em linguagem cinematográfica significa: “comprimento de uma película em metros, proporcional à duração da sua projeção.”; e o termo curta-metragem, refere-se a um: “filme de curta duração, em media de duração inferior a trinta minutos”.

A curta-metragem é um género que se traduz por uma narrativa compacta e sucinta, onde a mensagem deve ser transmitida num curto espaço de tempo sem que o espectador fique com a sensação de que ficou algo por dizer enquanto, as longas-metragens, devido à sua duração acabam por ser mais complexas e dotadas de conteúdo desnecessário relativamente à história que se pretende contar. Considerada durante muito tempo uma versão mais enfraquecida da longa-metragem, foi com o passar dos anos que as curtas-metragens acabaram por ganhar um papel de destaque como género cinematográfico, sendo o seu apogeu no ano de 1986 (Teixeira, 2012). Segundo a autora, este destaque

aconteceu devido à sua constante exposição/difusão através das televisões. O mercado das curtas-metragens acompanha apenas um pequeno nicho sendo, por isso mesmo, este um mercado limitado (Irving & Rea, 2006).

Para Cooper e Dancyger (2005) e para Irving e Rea (2006), as curtas-metragens têm, no máximo, até 30 minutos de duração. No entanto e após consulta do guia com as regras dos prémios referentes às curtas-metragens relativos à 90ª edição dos *Academy Awards*: “A short film is defined as an original motion picture that has a running time of 40 minutes or less, including all credits.” O seu carácter deve ser essencialmente artístico, educativo, informativo ou comercial consoante a mensagem que se pretende transmitir.

### **1.3.2. Importância das curtas-metragens para os jovens realizadores**

“The idea of being in a darkened screening room and watching your film or video touch an audience is exciting. There is a deep satisfaction in communicating on this basic level”  
(Irving & Rea, 2006: XIX)

Entenda-se por jovem, segundo o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001: 2193), alguém “que ainda não atingiu a idade adulta; que tem pouca idade”.

Para a maioria dos jovens, a simples ideia de estar numa sala e de conseguir atingir um público, chegar a uma audiência, é algo extremamente excitante. Uma das principais motivações daqueles que gostam de fazer filmes, reside no facto de conseguirem criar algo que tenha impacto e que atinja emocionalmente o outro. No entanto, a principal razão para a realização de curtas-metragens, está diretamente relacionada com a concretização de um sonho por parte do cineasta que se refletirá numa satisfação artística (Irving & Rea, 2006).

A principal vantagem de fazer uma curta-metragem envolve os ganhos existentes com a aprendizagem do processo que permite aprimorar técnicas, tal como explicam Irving e Rea (2006), no guia que elaboraram. Quando estes trabalhos atingem determinados padrões de qualidade e são bem-recebidos por júris e pelo público, podem ser apresentados e, conseqüentemente, premiados em festivais. É, precisamente, a partir deste momento que produtores e realizadores podem e devem tirar partido dos seus trabalhos pois, durante estes festivais/competições para os quais são selecionados, têm a oportunidade de criar uma rede de contactos com influentes da área com quem possam vir, eventualmente, a trabalhar: “(...) a growing number of film festivals worldwide have short film categories.

Chicago, Toronto, and even Cannes show short films, and all of these festivals have been important launching points for the careers of filmmakers.” (Cooper & Dancyger, 2005: 4).

Este formato tem desempenhado um papel importante no desenvolvimento do cinema moderno porque são muitos os cineastas que dependem das curtas-metragens para exibir o seu trabalho e por ser uma das formas de dar a conhecer às audiências as suas ideias artísticas. “As curtas-metragens permitem experiências criativas e a exploração de um formato que para muitos cineastas é o ponto de partida de uma carreira antes de passarem à longa-metragem.”<sup>1</sup>. Na maioria dos casos, as curtas-metragens acabam mesmo por ser vistas pelos realizadores como um espaço e uma oportunidade para se expressarem e para exibirem a sua arte, aquilo que verdadeiramente gostam de fazer. É por esta mesma razão que Irving & Rea (2006) afirmam que a criação de curtas-metragens é, na maioria das vezes, motivada por considerações, vontades, convicções e não por outras razões (financeiras, por exemplo).

“The short, at least in North America, is more and more economic necessity for the student filmmaker and the novice professional (...)” (Cooper & Dancyger, 2005: 3). Como se pode constatar: “A maioria dos curta-metragens é feita por iniciantes, pessoas apaixonadas por cinema, a mesma paixão que tenho.” (Spaca, 2017: Entrevista a Jonas Bloch, actor).

---

<sup>1</sup> Fonte: Academia Portuguesa de Cinema (<https://www.academiadecinema.pt/regulamento-curtas-metragens/>)

## 2.1. O cinema em Portugal - Dados de contextualização

Assim iniciada, com tão risonhos auspícios, a cinematographia nacional, só nos resta esperar que a iniciativa encontre o esteio indispensável, para que, dados os seus primeiros passos, inevitavelmente vacillantes, ella possa caminhar, dentro em pouco, com a garantia d'uma vida próspera.

(Cine-revista nº3, 1917)

Como se pode ler em Pina (1978), o cinema nacional começou muito mais cedo em Portugal que noutros países, à data, mais desenvolvidos. Segundo um artigo publicado no Cinéfilo - suplemento que vinha com o jornal O Século, com periodicidade semanal - dedicado ao cinema, foi João da Costa Veiga quem, em 1928, apresentou os primeiros filmes em Portugal, na Rua da Palma, no Real Coliseu de Lisboa. Estes primeiros filmes foram projetados através de um dos aparelhos criados por Thomas Edison e tinham vinte e cinco metros, sendo, por esta mesma razão, curtas-metragens. 1930 revelou-se um ano muito importante para as produções cinematográficas em Portugal: “Urge afirmar ao mundo civilizado que também podemos e sabemos fazer cinema.” (Crónica Cinematográfica nº15, 1930).

Em Portugal, o termo curta-metragem, considerado uma expressão secundária, só surgiu em 1948 como confirma Seabra (2016). A metragem é “definida pelo tempo de projeção correspondente ao filme no formato de 35mm, [e] os demais filmes, com limites de metragem ou de tempo inferiores aos [anteriores] serão considerados de curta-metragem”. (Seabra, 2016: 208). Até esta definição ser imposta, a designação atribuída às películas de curta duração era se seguinte: “Ao escrever «pequena produção», queremos aludir, naturalmente, ao comprimento das fitas, mas é bom, e até essencial, não esquecer que o valor e a categoria delas, embora mudas, não residem na sua metragem, e que as há curtas e pouco dispendiosas, mas reveladoras de muito talento e muita originalidade, como as há extensas e caras, destituídas de todo o mérito.” (Cinéfilo nº100, 1930).

“Durante os anos 40 e 50, muita da produção cinematográfica de curta-metragem não tinha como objectivo a distribuição nos circuitos comerciais, e como tal, não chegava à maioria do público, destinando-se a nichos – formação tecnológica, prevenção, investigação científica, entre outros – ou para a exibição televisiva.” (Ferreira da Cunha, 2014: 352). Em Portugal, “(...) a importância dos filmes de curtas-metragens no panorama da produção cinematográfica portuguesa foi, entre 1955 e 1960, esmagadora, fundamental e inegável para a sobrevivência do sector” (Ferreira da Cunha, 2014: 73), sendo que a produção cinematográfica de curtas-metragens, em Portugal correspondia, nesta época a cerca de 80% do total de filmes produzidos.

Originalmente, uma sessão de cinema envolvia uma experiência bem mais complexa: “(...) uma sessão de cinema não ser apenas composta pelo filme propriamente dito mas também por uma série de projecções que o antecediam, essencialmente curtas metragens que, além de abrir o apetite para o prato principal, eram em si mesmos deliciosas<sup>2</sup>.”

Como afirma Ferreira da Cunha todos os cineastas da altura iniciaram a sua atividade profissional dentro da cinematografia através da realização de curtas-metragens. Acrescenta ainda que foram “vários nomes da nova geração do cinema português – formados no estrangeiro com bolsas de estudo do Fundo do Cinema Nacional - encontravam na curta-metragem o único meio para exercitar e tentar ascender ao cinema de fundo, revitalizando e dinamizando esse género.” (Ferreira da Cunha, 2014: 353). O autor afirma que: “Independentemente da sua visibilidade ou reconhecimento à época é evidente que este cinema de curta-metragem contribuiu para a afirmação e reconhecimento do 360 cinema moderno português. Num primeiro momento, sobretudo nos anos 60, foram as curtas-metragens destes jovens cinéfilos que participaram em festivais de cinema internacionais e que assim contribuíram decisivamente para a afirmação internacional do cinema português.” (Ferreira da Cunha, 2014: 359-360). As curtas-metragens portuguesas têm estado em destaque e presentes em vários festivais: “(...) as sucessivas distinções internacionais entre selecções, menções ou prémios – obtidas por curtas-metragens portuguesas e diversos festivais de cinema internacionais (...)” (Ferreira da Cunha, 2014: 106), têm permitido que Portugal se afirme cinematograficamente a nível internacional.

Freire (2009), durante o seu estudo, aborda a questão do futuro do cinema português, focando alguns pontos que demonstram a forma como esta arte se está a posicionar perante um futuro promissor:

- “Presença constante de filmes nos festivais e mostras de cinema no mundo inteiro;
- “Obtenção de alguns prémios (ficção, curtas-metragens e documentário)”;
- “Filmes com temáticas interessantes e com uma tendência crescente para a diversidade”;
- “Existência de novos valores artísticos ou a nova geração de realizadores e actores”;
- Número crescente de cursos técnicos nas escolas ligadas ao cinema e ao teatro.” (Freire, 2009: 061).

---

<sup>2</sup> Fonte: Obvious ([http://obviousmag.org/archives/2007/07/antes\\_do\\_cinema.html](http://obviousmag.org/archives/2007/07/antes_do_cinema.html))

### 2.1.1. Dados do ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual

O ICA, Instituto do Cinema e do Audiovisual foi criado em 1971 e é, segundo a página oficial “um instituto público integrado na administração indireta do Estado, dotado de autonomia administrativa e financeira e património próprio, tutelado pelo Secretário de Estado da Cultura, que tem por missão apoiar o desenvolvimento das atividades cinematográficas e audiovisuais.”

Já definido o conceito de jovem, será também fundamental, perante o estudo aqui proposto e os dados que serão analisados, estipular um limite de idade para o intitulado jovem. Apesar das inúmeras informações e contradições existentes e visto que este capítulo é dedicado inteiramente ao cinema em Portugal, recorrer-se-á a uma definição que parece ser unânime a nível nacional e europeu. Assim sendo e perante as informações disponibilizadas na página *online* do Cartão Jovem/ European youth card<sup>3</sup>, “o Cartão Jovem E.Y.C é um título pessoal e intransmissível, acessível a jovens entre os 12 e os 29 anos de idade, inclusive.”

Tendo em conta as informações que se seguem, parece ainda fundamental compreender em que condições as curtas-metragens são selecionadas para festivais e quais as regras existentes: “Para ser considerada para uma nomeação, a curta-metragem tem que ser exibida na competição oficial, em qualquer dos festivais participantes (veja a lista), ter tido exibição comercial nas salas de cinema portuguesas ou obtido prémio relevante em Portugal ou no Estrangeiro. São elegíveis as curtas-metragens dos realizadores nascidos em Portugal ou com um passaporte português cujos filmes não excedam uma duração de 30’ e que combinem as normas de género do respectivo festival ou as escolhas da Academia Portuguesa de Cinema (ficção, documentário e animação).”<sup>4</sup> Consideram-se, desta forma, os seguintes festivais nacionais: Avanca, Cinanima, Curtas de Vila do Conde, DocLisboa, IndieLisboa, Monstra e Motel X.

Os dados que se seguem foram retirados do documento<sup>5</sup> que se encontra disponível para *download*, no site do ICA, cuja designação é a seguinte: Cinema de Portugal 2017. Durante esta análise, apenas serão apresentados dados relativos ao período compreendido entre 2012 e 2016, inclusive. Por forma a recolher as informações que à temática analisada dizem respeito, procurar-se-á perceber quantas curtas-metragens foram produzidas, quantas curtas-metragens foram distribuídas a nível nacional para visionamento do grande

---

<sup>3</sup> Cartão Jovem (<https://www.cartaojovem.pt/Pagina/Regulamento>)

<sup>4</sup> Academia Portuguesa de Cinema (<https://www.academiadecinema.pt/regulamento-curtas-metragens/>)

<sup>5</sup> Instituto do Cinema e do Audiovisual ([http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf\\_ica2017\\_2a\\_versao\\_final\\_7578398505912e1df2ea14.pdf](http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf_ica2017_2a_versao_final_7578398505912e1df2ea14.pdf))

público, quantas curtas-metragens foram premiadas a nível internacional e quantas destas últimas (premiadas internacionalmente) pertencem a um jovem realizador.

Assim sendo e como se verificará de seguida, as curtas-metragens são agrupadas nas seguintes categorias: Curtas-metragens de Ficção, Curtas-metragens de Documentário, Curtas-metragens de Animação e Curtas-metragens Experimentais.

Quadro 2.1. Curtas-metragens portuguesas produzidas entre 2012 e 2016

FILMES NACIONAIS PRODUZIDOS - 2012 / 2016 // DOMESTIC FILMS PRODUCED					
	2012	2013	2014	2015	2016
<b>FICÇÃO // FICTION - TOTAL</b>	19	15	13	29	27
LONGAS-METRAGENS // FEATURE FILMS	8	8	6	17	17
CURTAS METRAGENS // SHORT FILMS	11	7	7	12	10
<b>DOCUMENTÁRIO // DOCUMENTARY - TOTAL</b>	9	7	10	17	12
LONGAS-METRAGENS // FEATURE FILMS	7	6	6	14	10
CURTAS METRAGENS // SHORT FILMS	2	1	4	3	2
<b>ANIMAÇÃO // ANIMATION - TOTAL</b>	11	3	4	5	9
LONGAS-METRAGENS // FEATURE FILMS	-	-	-	-	-
CURTAS METRAGENS // SHORT FILMS	11	3	4	5	9
<b>TOTAL</b>	<b>39</b>	<b>25</b>	<b>27</b>	<b>51</b>	<b>48</b>

Fonte: ICA – Relatório Cinema de Portugal (2017: 137)

Após análise dos dados acima expostos, percebe-se que entre 2012 e 2016 foram produzidas 91 curtas-metragens e 99 longas-metragens. Pode-se ainda afirmar que todos os filmes produzidos dentro da categoria Animação foram curtas-metragens, o que vem reforçar uma noção anteriormente abordada.

Quadro 2.2. Curtas-metragens presentes nas salas de cinema nacionais

<b>DISTRIBUIÇÃO CINEMATOGRAFICA // FILM DISTRIBUTION</b>					
<b>FILMES NACIONAIS ESTREADOS - 2012/2016 // DOMESTIC FILMS RELEASED</b>					
	<b>2012</b>	<b>2013</b>	<b>2014</b>	<b>2015</b>	<b>2016</b>
<b>FICÇÃO // FICTION - TOTAL</b>	<b>24</b>	<b>27</b>	<b>26</b>	<b>19</b>	<b>19</b>
<b>LONGAS-METRAGENS // FEATURE FILMS</b>	<b>21</b>	<b>16</b>	<b>23</b>	<b>17</b>	<b>17</b>
<b>CURTAS METRAGENS // SHORT FILMS</b>	<b>3</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>
<b>DOCUMENTÁRIO // DOCUMENTARY - TOTAL</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>12</b>
<b>LONGAS-METRAGENS // FEATURE FILMS</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>12</b>	<b>10</b>	<b>10</b>
<b>CURTAS METRAGENS // SHORT FILMS</b>	<b>-</b>	<b>2</b>	<b>-</b>	<b>2</b>	<b>2</b>
<b>ANIMAÇÃO // ANIMATION - TOTAL</b>	<b>-</b>	<b>1</b>	<b>-</b>	<b>1</b>	<b>1</b>
<b>LONGAS-METRAGENS // FEATURE FILMS</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>
<b>CURTAS METRAGENS // SHORT FILMS</b>	<b>-</b>	<b>1</b>	<b>-</b>	<b>1</b>	<b>1</b>
<b>TOTAL</b>	<b>29</b>	<b>34</b>	<b>38</b>	<b>32</b>	<b>32</b>

Fonte: ICA – Relatório Cinema de Portugal (2017: 146)

Apesar de durante este período de 5 anos terem sido produzidas 91 curtas-metragens, apenas 30 foram exibidas em salas portuguesas para o visionamento das grandes audiências. Constatando este facto, e recordando algumas das premissas de Freire (2009) aquando do seu estudo, é possível compreender que existe uma enorme discrepância entre o que é produzido e o que é exibido a nível nacional.

Figura 2.1. Curtas-metragens distinguidas internacionalmente em 2016

**FILMES, RECEITAS E ESPECTADORES // FILMS, GBO AND ADMISSIONS**

PRÉMIOS INTERNACIONAIS - DESTAQUES 2016 INTERNATIONAL AWARDS - HIGHLIGHTS			
FILME // TITLE REALIZADOR // DIRECTOR	EVENTO EVENT	PAÍS COUNTRY	PRÉMIOS // AWARDS MENÇÕES // SPECIAL MENTIONS
<b>CURTAS METRAGENS DE ANIMAÇÃO</b> ANIMATION SHORT FILMS			
<b>CHATEAR-ME-IA MORRER TÃO JOVEEEEEEM...</b> Filipe Abranches	Sommets du Cinéma d'Animation	Canadá Canada	<b>Grand Prix des Sommets</b> Compétition Internationale 3
<b>CURTAS METRAGENS EXPERIMENTAIS</b> EXPERIMENTAL SHORT FILMS			
<b>UM CAMPO DE AVIAÇÃO</b> Joana Pimenta	ZINEBI - Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao	Espanha Spain	<b>Gran Premio del Festival de Bilbao</b> Sección Oficial/Concurso Internacional
<b>CURTAS METRAGENS DE FICÇÃO</b> FICTION SHORT FILMS			
<b>ASCENSÃO</b> Pedro Peralta	MOLODIST Kyiv International Film Festival	Ucrânia Ukraine	<b>Scythian Deer for Best Film - Short Competition</b> <b>Best Short Film - Ecumenical Jury</b> Short Films: Part 4
<b>NOITE SEM DISTÂNCIA</b> Lois Patiño	San Francisco International Film Festival	EUA US	<b>Golden Gate Award for Best Narrative Short</b> Narrative Shorts - Shorts 2
<b>CURTAS METRAGENS DE DOCUMENTÁRIO</b> DOCUMENTARY SHORT FILMS			
<b>BALADA DE UM BATRÁQUIO</b> Leonor Teles	BERLINALE	Alemanha Germany	<b>Goldener Bär für den Besten Kurzfilm</b> Berlinale Shorts
<b>BLOOD BROTHERS</b> Marco Espírito Santo, Miguel Coimbra	Tampere International Short Film Festival	Finlândia Finland	<b>Best Documentary Film</b> International Competition 2: Animals
<b>PENÚMBRIA</b> Eduardo Brito	ZINEBI - Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao	Espanha Spain	<b>Mikeldi de Oro a la Mejor Película de Ficción</b> Sección Oficial/Concurso Internacional

Fonte ICA – Relatório Cinema de Portugal (2017: 138)

Os dados acima apresentados apenas refletem algumas das curtas-metragens premiadas internacionalmente em 2016. Dentro da categoria Curtas-Metragens de Documentário destaca-se a película “Balada de um Batráquio” realizada por Leonor Teles.

Quadro 2.3. Total de curtas-metragens portuguesas premiadas a nível internacional e total de jovens realizadores premiados

<b>Curtas-Metragens premiadas internacionalmente</b>	<b>2012</b>	<b>2013</b>	<b>2014</b>	<b>2015</b>	<b>2016</b>
Curtas-Metragens	56	38	37	45	43
Jovens premiados	11	7	5	7	2

Fonte: ICA

O quadro acima apresentado reflete os dados relativos ao período compreendido entre 2012 e 2016, selecionado para a realização desta análise, e está relacionado com os prémios recebidos internacionalmente atribuídos apenas a curtas-metragens, independentemente do seu género. Importa referir que estes dados foram trabalhados pois, o formato apresentado pelo ICA incluía todos os filmes premiados tanto a nível internacional como nacional sendo eles curtas ou longas-metragens. Assim sendo, como os dados foram extraídos manualmente e devido à falta de informação existente sobre alguns dos realizadores, informa-se que os mesmos são meramente ilustrativos e não devem ser considerados concludentes. É também importante referir que os cálculos foram feitos com base na idade dos realizadores aquando da receção dos prémios, ou seja, não foi tida em conta a idade dos realizadores à data da produção das suas obras. Mais se informa que os filmes com mais que um realizador em que um dos elementos é considerado jovem, também estão refletidos no quadro acima. Uma última contextualização necessária reside no facto de se ter recorrido apenas a um dos prémios recebido pela curta-metragem/realizador(es) ao invés de se efetuar a contabilização de todos os prémios recebidos.

## 2.2. Leonor Teles e a sua Balada de um Batráquio

«Isto aconteceu antes de haver pessoas e de elas dominarem o mundo...», começa assim, com um conto tradicional de origem cigana» (Visão, 20/02/2016). “Balada de um Batráquio” (ver Anexo D) é uma criação da jovem realizadora Leonor Teles que esteve a concurso com outros 24 filmes e que venceu em 2016 um Urso de Ouro (ver Anexo F), por ser considerado o melhor filme dentro da categoria curtas-metragens, na 66ª edição do Festival Internacional de Cinema de Berlim (ver Anexo E), um dos mais prestigiados da Europa.

Licenciada pela Escola Superior de Teatro e Cinema, Leonor é natural de Vila Franca de Xira e tem raízes na comunidade cigana, do lado do seu pai. A curta-metragem premiada expõe os problemas desta etnia, à qual pertence a jovem realizadora, em Portugal. Leonor queria chamar a atenção para o que considera serem comportamentos xenófobos, sendo o seu principal objetivo tentar acabar com determinados preconceitos, comportamentos e ideia pré-concebidas baseadas em comentários, sobretudo, gerados pela opinião pública. Com a sua mensagem tentou quebrar tabus, falar do mito e abordar um tema tão mediático e escondido no nosso país. Leonor realizou esta curta-metragem, sobretudo, para se expressar sobre algo que para si, ainda é um grande problema na sociedade portuguesa.

Lançada mundialmente no dia 12 de fevereiro de 2016, foi com esta curta-metragem, género documentário com 11 minutos de duração, que Leonor Teles, na altura com 23 anos, se tornou a mais jovem realizadora a nível mundial a receber este prémio. Também o realizador João Salaviza ganhou, em 2012, na altura com 28 anos, um Urso de Ouro com a curta-metragem “Rafa”.

«O seu filme é uma espécie de "música punk" contra preconceitos, crenças e superstições. "Sugiro que os espectadores sejam confrontados com a minha imagem enquanto realizadora e pessoa de origem cigana"» (Visão, 20/02/2016). Foi a própria que em entrevista à revista Visão afirmou que o seu filme é irreverente, enérgico e irónico e que o comparou a uma música punk. Com esta película tentou desmistificar os costumes e tradições da etnia cigana e o que é usado para afastar e impedir a entrada e frequência em certos espaços, como os sapos de loiça que são colocados nos mais variados estabelecimentos comerciais, entre lojas e restaurantes, tanto nas montras como nas entradas para afastar pessoas desta etnia. Este objeto é usado, precisamente, pelas superstições que se sabe existirem por parte da etnia cigana ligada a este animal. Desta forma, a realizadora procurou personificar alguns comportamentos que a sociedade portuguesa tem para com os membros da etnia cigana. Queria com esta narrativa consciencializar aqueles que discriminam a etnia cigana, tentando combater este preconceito. Para a premiada realizadora e segundo noticiou a agência LUSA, esta curta-metragem "não apresenta só uma problemática, mas tenta, de certa forma, combatê-la".

Também “Rhoma Acans”, curta-metragem realizada por Leonor Teles antes de “Balada de um Batráquio” - premiada no IndieLisboa e em Vila do Conde – era baseada na sua experiência junto da comunidade cigana existente em Vialonga, mais especificamente, em Casal dos Estanques. Apesar de ter tentado chamar a atenção para este problema com esta curta-metragem, a realizadora sentiu que não conseguiu passar a mensagem pretendida pelo que procurou uma nova abordagem através de “Balada de um Batráquio”. Ainda em Berlim, Leonor afirmou que "havia esse sentimento de frustração em relação ao filme anterior, que tinha uma personagem a quem não consigo mudar a vida. E é ingénuo da minha parte achar que poderia fazer isso." (Expresso, 20/02/2016).

Para a concretização de Balada de um Batráquio contou com a produtora Uma Pedra no Sapato, com o apoio da Portugal Film – Agência Internacional de Cinema Português e da Gulbenkian. Nesta curta-metragem, Leonor tenta passar a sua mensagem ao entrar repentinamente numa loja, partir um sapo de loiça e fugir, a correr, depois do sucedido. “Neste filme decidi: não vamos ficar com frustrações, vamos intervir, vamos partir a loiça toda!” (Expresso, 20/06/2016). Este “lado poético” fez com que Leonor conseguisse transmitir a sua mensagem em Portugal e além-fronteiras. Acrescenta: "Através da minha história pessoal pretendi chamar a atenção para um comportamento crescente que se aproveita da crença e da superstição como forma de menosprezar e distanciar outros seres humanos." (Visão, 20/02/2016).

Acerca da sua vitória, a jovem realizadora afirma: "Nunca pensei, achei que era impossível. Somos pequeninos, fizemos um filme com pouco dinheiro, sempre acreditaram em mim e estar aqui e ter ganhado o urso de ouro é uma coisa inacreditável", afirmou Leonor depois da entrega dos prémios, em Berlim. (Expresso, 20/06/2016).

### 3.1. Opções Metodológicas – Metodologias qualitativas intensivas

“A investigação social é como um desenho da realidade social: elege-se uma perspectiva, entre uma multiplicidade possível; mas não há um retrato absoluto assim como não há só uma representação da realidade.” (Moreira, 2007: 55)

“Agrupam-se correntemente os diferentes métodos de análise de conteúdo em duas categorias: os métodos quantitativos e os métodos qualitativos.” Estes últimos, considerados intensivos são descritos pelos seguintes autores como métodos que envolvem a “análise de um pequeno número de informações complexas e pormenorizadas”, tendo “como informação base a presença ou a ausência de uma característica ou o modo segundo o qual os elementos do «discurso» estão articulados uns com os outros.” (Quivy & Campenhoudt, 1995: 227). Segundo Babbie, “the most obvious method of making observations: qualitative field research.” (Babbie, 2013: 324). Para Moreira, a “abordagem qualitativa parte, precisamente, do pressuposto básico de que o mundo social é um mundo construído com significados e símbolos, o que implica a procura dessa construção e dos seus significados.” (Moreira, 2007, pág. 49). Assim sendo, e como afirma Moreira (2007), estes métodos recorrem a formas flexíveis no que diz respeito à captação de informação sendo um dos seus principais objetivos proceder ao estudo da vida social de forma natural sem que exista qualquer tipo de manipulação e controlo. Por conseguinte, a utilização deste método trará algumas das seguintes vantagens: “riqueza informativa”; “proporciona ao investigador as oportunidades de clarificação e acompanhamento das perguntas e respostas num quadro de interação mais directo, personalizado; flexível e espontâneo”. (Moreira, 2007: 211).

Perante o estudo de caso em causa e tendo em conta as necessidades subjacentes ao objetivo proposto, foi fundamental recorrer a uma análise sociológica de natureza qualitativa intensiva, acima descrita, baseada numa técnica específica: a entrevista. Poder-se-á, desta forma, considerar Leonor Teles uma entrevistada especial com base nos vários tipos (de entrevistados existentes) propostos por Moreira (2007), quando cita Gorden (1975) pois, esta “convidada” fornecerá informações relevantes e diretamente relacionadas com o objetivo de pesquisa. Como esclarece Creswell, uma das principais motivações que leva ao uso destas metodologias qualitativas está diretamente relacionada com estudos de caso e com eventos pontuais e específicos, como é o caso do Urso de ouro ganhou pela realizadora Leonor Teles, em Berlim: “Case studies, in which the researcher explores a single entity or phenomenon bounded by time and activity.” (Creswell, 1994: 12).

Durante o século XX, e como elucida Foddy (1996), as ciências sociais recorreram, sobretudo, a duas metodologias para a recolha de informação verbal: inquéritos (por questionário) e entrevistas. “A intenção de conduzir bem uma entrevista não é suficiente.

Faz-se necessário um método.” (Mucchieli, 1994: 10). Para Mucchieli, o contacto é a forma privilegiada para compreender as problemáticas existentes: “A «boa entrevista» tem como objetivo a compreensão exata daquilo que se passa com o Outro, a descoberta do modo pelo qual ele sente a situação, a clarificação progressiva da sua vivência.” (Mucchieli, 1994: 10). Para Benoît, as entrevistas são frequentemente consideradas interações, verbais, “uma conversa entre um entrevistador, denominado aqui «investigador» e um respondente.” (Benoît, 2003: 280). O autor reflete ainda sobre o objetivo específico de uma entrevista: “o de chegar à compreensão de uma certa realidade, de um certo fenómeno, sendo esta intenção a do investigador (Pauzé, 1984).” (Benoît, 2003: 280).

Como acrescentam Quivy & Campenhoudt, importa ter presente que “em investigação social, o método das entrevistas está sempre associado a um método de análise de conteúdo.” (Quivy & Campenhoudt, 1995: 195).

“Fazer perguntas é normalmente aceite como uma forma rentável (frequentemente única) de obter informação sobre comportamentos e experiências passadas, motivações, crenças, valores e atitudes enfim, sobre um conjunto de variáveis do foro subjectivo não directamente mensuráveis.” (Foddy, 1996, pág. 1). Para Babbie (2013), uma entrevista qualitativa é uma interação entre o entrevistador e o entrevistado, onde o primeiro possui um plano geral, um guião aberto, que inclui os tópicos que devem ser abordados, mas não um conjunto de questões que têm que ser imperativamente respondidas com determinadas palavras ou por certa ordem. O autor acrescenta ainda que uma entrevista qualitativa é essencialmente uma conversa na qual o entrevistador estabelece uma linha condutora e segue tópicos específicos que vão sendo levantados pelo entrevistado. Bryman acrescenta: “In qualitative interviewing, there is so much greater interest in the interviewer’s point of view.” (Bryman, 2004: 319). Para Moreira (2007), este tipo de entrevista caracteriza-se por ser uma conversa “provocada explicitamente pelo entrevistador”; “dirigida a pessoas seleccionadas com base num plano de investigação, isto é, com determinadas características”; “com uma finalidade cognoscitivo”; “guiada pelo entrevistador”; e “assente num esquema flexível de interrogação”. (Moreira, 2007: 204).

Com a metodologia definida parece pertinente abordar um outro conceito: o da história oral. Para Burgess (1984), as entrevistas devem ser usadas para uma determinada finalidade: obter informações acerca de um indivíduo, esclarecimentos sobre a sua carreira, detalhes acerca de situações não testemunhadas pelo investigador ou, perante a necessidade que o investigador tem em aceder a determinadas informações/situações. “As histórias de vida são um método de familiarização do investigador com a situação que quer estudar.” (Poirier et al, 1999: 93). Para estes autores, numa situação em que estamos perante uma investigação que engloba uma história de vida: “pede-se a um indivíduo que se conte, que descreva a sua história pessoal.” (Poirier et al, 1999: 49). Acrescentam que é a

entrevista semidirectiva “que serve de base à recolha deste tipo de informação.” (Poirier et al, 1999: 49). Esta é considerada “muitas vezes, insubstituível para a análise dos problemas históricos, permitindo investigar novas questões, formular novas hipóteses e chegar a novos resultados. Com a utilização da história oral, é uma outra história que é possível.” (Oliveira, 2010: 152). Giddens (1989: 680) esclarece que as histórias de vida espelham a história oral de uma forma mais generalizada, relacionada com relatos verbais sobre o passado, fornecidos diretamente por quem presenciou e vivenciou determinado evento. Entenda-se, desta forma, que a história oral é uma metodologia que consiste em realizar entrevistas gravadas com pessoas que podem testemunhar sobre acontecimentos, conjunturas, instituições, modos de vida ou outros aspetos da história.

Como afirma Madureira Pinto, “o desenvolvimento de procedimentos padronizados de recolha de informação sobre o real”, tal como acontece na técnica da entrevista, “contribuiu, sem dúvida, poderosamente para que o processo de observação sociológica em sentido amplo se tornasse uma fase do trabalho científico cada vez mais sistemática e racionalmente controlada.” (Madureira Pinto, 1986: 55)

### **3.1.1. A entrevista semidirectiva**

Segundo Quivy & Campenhoudt (1995: 192), “a entrevista é (...) um método de recolha de informações, no sentido mais rico da expressão.”

Após análise dos diversos tipos de entrevista existentes, chegou-se à conclusão que a entrevista semidirectiva é a mais coerente e sensata tendo em conta as informações que se pretendem recolher pois, este género de entrevista subentende um tipo de investigação que visa proceder a uma verificação e a um aprofundamento de temáticas. Para este género de entrevista, também conhecida por entrevista estruturada – ao longo das leituras, verificou-se a existência de várias designações para esta mesma técnica, tal como se compreenderá ao longo do texto - o entrevistador tem que conhecer “todos os temas sobre os quais tem de obter reações por parte do inquirido, mas a ordem e a forma como os irá introduzir são deixadas ao seu critério, sendo apenas fixada uma orientação para o início da entrevista.” (Ghiglione & Matalon, 1997: 64). Poder-se-á ainda designá-la por entrevista de “estudo”, conceito abordado por estes dois autores ou por “entrevista guiada” (Poirier et al, 1999: 163). Para Ghiglione & Matalon (1997), uma entrevista semidirectiva pressupõe a existência de um esquema pré-definido, que é flexível. É ainda possível caracterizar esta entrevista como sendo baseada num guião, pensado e elaborado tendo em conta os objetivos finais do entrevistador, mas onde existe, como aborda Moreira (2007), uma

enorme flexibilidade por parte do entrevistador/investigador que pode ir mudando a ordem das perguntas e formular novas no decorrer da mesma. “Afinal de contas, este tipo de entrevista procura ser uma conversa guiada e a folha de tópicos preparados é apenas um guia.” (Moreira, 2007: 205).

Uma entrevista semidirectiva, também pode ser designada por semidirigida, pois não é totalmente livre, aberta nem envolve a existências de muitas perguntas precisas. A entrevista é, desta forma, orientada por várias perguntas-guia que devem ser alvo de resposta. Recorrendo a esta metodologia, pretende-se proceder à análise de uma questão específica, sendo precisamente, essa uma das suas principais vantagens, como nos elucidam os autores, o grau de profundidade decorrente da informação recolhida. “A entrevista semidirigida constitui uma técnica de colheita de dados (...).” (Benoît, 2003: 279) e “um dos objectivos da entrevista semidirigida é tornar explícito o universo do outro.” (Benoît, 2003: 284).

### **3.2. Perfil da entrevistada - Informações relevantes**

Após análise das várias metodologias existentes e por forma a obter a informação necessária por via directa, chegou-se à conclusão que o método mais adequado é o da entrevista, com vista à obtenção de um testemunho real. Assim sendo, e como já referido, proceder-se-á à realização de uma entrevista semidirectiva que permitirá compreender exactamente como tudo aconteceu, o antes e o depois, ou seja, será possível perceber todo o processo passando pela ideia inicial, pela concepção e pelo prémio ganho. Visto que o estudo de caso incide sobre uma pessoa específica, será feita uma entrevista à realizadora da curta premiada, Leonor Teles.

“Uma das suas principais forças é que ela permite um acesso directo à experiência dos indivíduos. Os dados produzidos são ricos em detalhes e em descrições.” (Benoît, 2003: 297).

Figura 3.1. Perfil da entrevistada – Informações relevantes

Entrevistada	Características Sócio/demográficas	Características pertinentes (Envolvimento)	Entrevistadora
<b>Leonor Teles</b>	Sexo: Feminino Naturalidade: Vila Franca de Xira Data de Nasc: 28 de abril de 1992 Profissão: Realizadora de cinema Habilitações literárias: Licenciatura em Teatro e Cinema	Envolvimento direto - Esteve envolvida em todo o processo da curta-metragem vencedora.	Entrevista realizada por: Maria Vidigal

Esta entrevista foi realizada:

- Através de email;
- Com consentimento informado;
- Com base num método de pesquisa específico: História Oral;
- Com base num método de investigação específico: Entrevista semidirectiva.

## 4.1. Análise da entrevista e discussão dos resultados

Ao longo desta investigação e através da entrevista realizada (ver Anexo A) foi possível aprofundar algumas questões, disseminar dúvidas e introduzir novas problemáticas, como se compreenderá. A realização desta entrevista foi determinante para uma possível compreensão da principal temática desta dissertação, definida no início da mesma, e sobre a qual se propôs encontrar algumas respostas. Assim sendo, esta entrevista, permitiu aceder a traços de memória referentes ao que a realizadora Leonor Teles reteve desta experiência e posteriores consequências. Visto que se trata de um estudo de caso, cuja seleção passou pela análise do testemunho de quem se enquadra totalmente nos paradigmas previamente definidos, como justificado por diversas vezes ao longo da investigação, apenas se realizou uma entrevista a Leonor Teles que revelou ser a pessoa mais qualificada para fornecer as informações necessárias no âmbito desta dissertação. Será ainda importante salientar que esta entrevista, realizada via email, nos forneceu a perspetiva da entrevistada tendo em conta a natureza da realidade vivida pela própria.

Nesta fase, procurar-se-á cruzar informações baseadas na exploração teórica e prática realizadas por forma a perceber se estão reunidas as condições favoráveis para um possível contributo deste estudo, perante aquele que foi o objetivo exposto. Com esta dissertação pretendeu-se perceber se existe um impacto direto no que diz respeito à realização de curtas-metragens quando diretamente relacionadas com o lançamento de jovens portugueses, reconhecidos pela qualidade dos seus trabalhos, no mercado internacional e de que forma tal acontece.

Uma das evidentes conclusões está relacionada com o facto de as curtas-metragens serem um espaço onde os jovens podem encontrar alguma satisfação artística e onde podem, de uma forma, muito mais económica dar a conhecer o seu trabalho - no caso das curtas-metragens, não tanto ao grande público, mas mais aos profissionais da área pois, tal como se pode constatar nos dados recolhidos do ICA, o número de curtas-metragens portuguesas exibidas em salas de cinema nacionais é muito inferior ao número de curtas-metragens produzidas. Este parece ser, de facto, um formato muito usado, onde os realizadores aproveitam para chamar a atenção para determinadas questões, - tal como aconteceu na “Balada de um Batráquio” - normalmente, sensíveis e onde se pretende passar uma mensagem específica. Deste ponto de vista, parece fundamental realçar o facto de Leonor Teles ter tentado uma primeira vez passar esta mensagem, algo que não foi, como afirmou a própria, bem entendido e que a fez criar uma nova narrativa, relativa ao mesmo tema, mas mais marcante. Por outro lado, também o facto de este ser um mercado fechado, que não envolve grandes divulgações mediáticas, como se conseguiu verificar

aquando das leituras e durante a análise do estudo feito por Freire (2009), torna-se difícil uma possível angariação de novos públicos – entenda-se que, na maioria das vezes são sempre os mesmos interessados que procuram novidades no mercado cinematográfico português.

Parece, desde já, pertinente, esclarecer que algumas das respostas dadas pela realizadora foram, definitivamente, ao encontro do que se havia afirmado. No entanto e perante as circunstâncias, pode-se afirmar que a maioria das respostas dadas pela galardoada cineasta não foram as mais esperadas, tendo em conta todo o trabalho desenvolvido e respetivas observações. Um dos primeiros e mais óbvio exemplo, refere-se ao facto da realizadora não ter feito esta curta-metragem no âmbito universitário, mas sim, por sua iniciativa, o que revela que a vontade da realizadora, aliás como a própria confessa, é continuar a fazer curtas-metragens. Esta afirmação vem contrariar a ideia deixada no ar durante a investigação de que todos os grandes realizadores começaram por realizar curtas-metragens, mas que assim que possível introduziram as longas-metragens nas suas carreiras. Como se verificou aquando da revisão de literatura são muitos os nomes de grandes realizadores que começaram por realizar curtas-metragens, mas que passaram para as grandes produções, o que faz acreditar que, e tal como já foi esclarecido, essas curtas-metragens faziam parte de um percurso académico e serviam como possível rampa de lançamento para uma carreira nacional e internacional. Ainda assim, e apesar de não se poder considerar esta entrevista uma amostra significativa, percebe-se que nem todos os realizadores querem, imperiosamente, fazer grandes produções.

Como foi possível constatar ao longo da investigação e após a análise da entrevista, é agora pertinente concluir que quase todos os jovens cineastas começam por desenvolver as suas carreiras realizando curtas-metragens, pela facilidade que lhes está inerente e que ao longo deste estudo foi alvo de várias abordagens. Como reforça Leonor, é mais fácil encontrar meios pois, tudo é em menor número, abordando ainda a questão do tempo que se tem que disponibilizar para tornar possível a sua concretização. Apesar da realizadora não responder de forma concreta quando questionada sobre a entrada no meio cinematográfico através das curtas-metragens, podemos compreender pela sua resposta que existe uma maior facilidade, relativa a apoios estatais, para a realização de longas-metragens dentro da categoria ficção. Ainda assim, Leonor dá a entender que é mais fácil fazer uma curta-metragem pelas razões já expostas – meios financeiros e intelectuais – pelo que é, provável que a maioria dos jovens comece a sua carreira através da realização de curtas-metragens.

Visualizando os quadros apresentados no capítulo II, é possível constatar que o número de curtas-metragens realizadas tem tido alguns altos e baixos no que respeita ao período compreendido entre 2012 e 2016. Assim sendo e apesar da consciencialização dos

mais atentos relativamente aos apoios (ou falta deles) estatais, em Portugal, Leonor apenas conseguiu passar do papel à ação após a segunda candidatura que efetuou, neste caso, ao Apoio da Gulbenkian, que acabou por ganhar. Como dá a entender, apenas com este financiamento foi possível iniciar o processo de realização e produção desta curta-metragem. A realizadora aborda não só a questão dos apoios financeiros, mas também da economia espacial necessária para encaixar uma história num tão curto espaço de tempo, algo que envolve perícia e que para alguns autores, recorde-se Irving & Rea (2006), é um enorme desafio. Segundo estes autores, numa fase inicial das suas carreiras, muitas vezes os jovens são realizadores e produtores das suas obras, em simultâneo. Neste caso, e como descrito, a realizadora desempenhou o seu papel, o de realizadora tendo tido o acompanhamento de uma produtora.

Como parece evidente, este prémio trouxe uma enorme satisfação à artista bem como à sua equipa, ainda que a realizadora não se manifeste quanto ao que acha que a fez ganhar este Urso de Ouro. No entanto, e recorrendo à página oficial do Festival Internacional de Cinema de Berlim<sup>6</sup>, verifica-se que para os júris do festival, as curtas-metragens devem ser radicais e independentes, às vezes controversas e perturbadoras, sendo um dos seus principais objetivos testar os limites compreensão de cada um. Tem tantas camadas quanto possibilidades oferecidas pela sua criação, podendo fazer referência a uma questão aberta, um drama cuidadosamente organizado, uma tese ousada, um pensamento delineado. Para os júris do festival, uma curta-metragem comporta as características estilísticas e temáticas que mais tarde se tornarão o estilo de assinatura da artista. Também, para os jurados, o orçamento de produção, muito baixo, faz com que exista uma exploração intransigente por parte do realizador, o que contribuiu para a formação de um estilo individual. Perante estes factos, pode-se afirmar que para o painel de jurados em causa, o filme está bem-produzido e foi bem-dirigido, tendo uma história irreverente e que cativou a atenção de todos, mesmo além-fronteiras.

O facto de existirem inúmeros festivais com a categoria de melhor curta-metragem a concurso, demonstra a importância que as mesmas têm no universo cinematográfico. Foi por esta mesma razão que o Festival Internacional de Cinema de Berlim, criou uma secção específica para este formato pois, a gerência do festival queria salientar a importância das curtas-metragens dentro deste universo. Após a visualização da curta-metragem em causa, “Balada de um Batráquio”, torna-se fácil compreender que a mesma reúne todas as características acima mencionadas e que, esta, foi provavelmente uma das razões pelas quais venceu. Esta curta-metragem joga com vários aspetos tais como superstições,

---

<sup>6</sup> Fonte: Festival Internacional de Cinema de Berlim  
([https://www.berlinale.de/en/das\\_festival/sektionen\\_sonderveranstaltungen/kurzfilmprogramm/index.html](https://www.berlinale.de/en/das_festival/sektionen_sonderveranstaltungen/kurzfilmprogramm/index.html))

padrões comportamentais e preconceitos refletindo um carácter extremamente radical e totalmente livre. Segundo a jovem realizadora, Leonor Teles, este prémio foi, obviamente, uma forma de dar a conhecer o seu trabalho ao mercado cinematográfico internacional. No entanto, e até à data desta entrevista (realizada em outubro de 2016), a jovem realizadora afirmou ter sido contactada, mas não adiantou pormenores pelo que não se sabe se na sequência do prémio que recebeu pois, preferiu não avançar com mais informações por não ter nada em concreto. Os contactos que teve a oportunidade de travar durante a sua presença nos vários festivais e aquando da sua vitória são extremamente importantes e podem revelar-se um investimento futuro, como foi possível apreender aquando das leituras realizadas. Ainda que a realizadora não aborde diretamente esta questão, pode-se concluir que o facto de ter sido contactada, é, por si só, um argumento suficientemente forte para sustentar esta afirmação.

Como pergunta final e por forma a concluir este capítulo, parece possível afirmar que a jovem realizadora não ambiciona e não procura o estrelato de massas, ou seja, todas as suas respostas têm subentendido um gosto muito particular pela profissão e uma vontade enorme de fazer filmes, de criar, sobretudo, curtas-metragens. Para a cineasta a satisfação que retira do que faz, é o que a faz querer continuar a investir nesta carreira, não relacionando diretamente a obtenção de reconhecimento, por exemplo, com uma maior facilidade financeira para produções futuras.

Apesar destas conclusões, não é possível afirmar perentoriamente que existe um impacto direto entre as curtas-metragens visionadas além-fronteiras, quer sejam vencedoras ou não, e o lançamento dos jovens realizadores portugueses nos mercados internacionais. No entanto, perante tudo o que foi exposto e discutido, pode-se falar sim, de um impacto ainda que indireto relacionado com o reconhecimento obtido dentro do meio, por aqueles que chegam a este patamar, ou seja, que são detentores de curtas-metragens que pelo seu mérito foram convidadas e participar em festivais, cinematograficamente reconhecidos e onde se podem encontrar os mais conceituados profissionais da área. É importar salientar, uma vez mais, que esta é a perspetiva de uma jovem realizadora e que este estudo não abrange um universo que possa ser considerado significativo.

## 5.1. NOTAS FINAIS

Os fenómenos sociais não podem ser reduzidos ao que se retira do que deles dizem os indivíduos: são necessárias outras informações que podem ser recolhidas por diferentes métodos, tais como a observação, a experimentação, a análise de vestígios ou de diversos documentos.

(Ghiglione & Matalon, 1997: 7)

No decorrer deste trabalho, foi possível averiguar que também em Portugal acaba por ser dada uma maior importância às longas-metragens em detrimento das curtas-metragens. No entanto, percebeu-se que existe um núcleo fechado de consumidores de cinematografia portuguesa, sobretudo, de curtas-metragem e que o acesso às mesmas é bastante limitado. Por esta mesma razão e porque determinados tipos de narrativas só chegam a alguns grupos culturais, as curtas-metragens, normalmente, detentoras de um conteúdo que envolve uma leitura mais cuidada e refletida, acabam por não ser produzidas com vista aos mercados de massas. Na realidade e muito provavelmente devido à falta de apoios, a produção de curtas-metragens nacionais por parte dos jovens tem sofrido alguns altos e baixos ao longo dos cinco anos analisados. Contudo, pode-se afirmar que são inúmeras as curtas-metragens nacionais selecionadas para festivais tanto internacionais como nacionais dedicados ao género.

Como referem Irving & Rea (2006), são muitos os realizadores ou futuros cineastas que se questionam sobre uma possível fórmula existente que garanta um filme de sucesso. Para os autores, o processo de criação cinematográfica é muito exigente e completo até mesmo para os mais experientes pois, cada projeto acaba por ter os seus próprios desafios, singulares e únicos. Durante este processo, surgem quase que inevitavelmente vários problemas, várias questões, sobretudo, no que diz respeito ao desenvolvimento do guião, durante o processo de criação, em relação ao orçamento disponível, à seleção dos atores, das personagens até às questões técnicas. Por estas mesmas razões, os autores esclarecem que não existe uma fórmula, mas sim técnicas e estratégias que podem, eventualmente, ser um guia durante a delimitação do projeto e a sua execução.

Parece fundamental esclarecer que têm que ser tomadas medidas urgentes no sentido de promover, divulgar e exibir mais curtas-metragens portuguesas nas salas de cinema nacionais. Para isso, e como proposto por Freire (2009), destacamos uma das ações que se pode por em prática e que dará conhecer este formato a muitas audiências: passar curtas-metragens portuguesas antes de um filme estrangeiro - algo que pelas leituras efetuadas se percebe que acontecia, em tempos.

Esta dissertação recorreu a uma abordagem qualitativa, procedendo-se à aplicação dos seguintes instrumentos metodológicos: análise de fontes históricas e teóricas, análise de fontes estatísticas e de uma metodologia qualitativa: a entrevista semidirectiva. Apesar das várias conclusões mais ou menos óbvias a que se chegou, foi possível, durante este percurso, perceber que os festivais, tanto nacionais como internacionais são fundamentais para o reconhecimento do trabalho dos jovens realizadores. Por um lado, pelo facto de darem a conhecer o seu nome e os seus trabalhos ao universo cinematográfico, por outro porque parece ser um espaço onde a liberdade artística dos criadores é extremamente valorizada, traduzindo-se na criação de uma identidade e de um estilo individual.

Esta investigação pretende, contudo, deixar espaço para novos estudos, para investigações futuras, onde se consigam ultrapassar as limitações aqui encontradas e onde se questionem, por exemplo, outros jovens realizadores portugueses premiados internacionalmente e se perceba que impacto tiveram esses prémios no desenvolvimento das suas carreiras.

## BIBLIOGRAFIA

### Artigos

- Almeida, Avelino de (1930). "A Questão do Cinema Nacional." *Cinéfilo*, nº 100, 1930-07-19. Descrição: Artigo em que se pede a adopção de medidas destinadas a fomentar a produção nacional. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/getattachment/04834c5e-a43d-477b-bbd5-11cd4d7a0cb5/Questao-do-cinema-nacional.-A.aspx>
- Sem autor (1917). "Films Nacionaes". *Cine-revista*, nº 3, 1917-05-15. Descrição: Elogio do filme 'A Cidade de Thomar', a propósito da sua reposição. Comentário sobre a sua recepção pelo público. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/getattachment/4cb35d44-7daa-4ce3-b174-45c934a04115/Films-nacionaes.aspx>
- Sem autor (1928). "As Primeiras Fitas em Portugal". *Cinéfilo*, nº 1, 02-06-1928. Descrição: Notas sobre as primeiras exibições de cinema em Portugal, bem como das primeiras realizações portuguesas. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/getattachment/5df302f1-4f45-4b41-9d52-f4de99f36386/Primeiras-fitas-em-Portugal.-As.aspx>
- Sem autor (1930). "Produção Nacional". *Crónica cinematográfica*, nº 15, 1930-05-02. Descrição: Antevisão do sucesso do cinema português no ano de 1930. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/getattachment/c9e40305-46b1-448b-b772-4965370ff2a2/Producao-nacional.aspx>

### Filmografia

- Teles, Leonor (Realizadora). (2016). *Balada de um Batráquio* [Curta-metragem – Documentário]. Lisboa: Uma Pedra no Sapato

### Livros

- Armes, Roy (1999). *On Video: O significado do vídeo nos meios de comunicação social*. 2ª edição. Trad: George Schlesinger. São Paulo, Summus editorial
- Babbie, Earl (2013). *The Practice of Social Research*. 13ª edição. Belmont, Califórnia. Wadsworth Publishing Company
- Bernardo, Luís Miguel (2007). *Histórias da Luz e das Cores. Volume 2*. Porto, Editora up – Editora da Universidade do Porto
- Betton, Gérard (1984). *História do Cinema (Das Origens Até 1986)*. Lisboa, Publicações Europa-América
- Bryman, Alan (2004). *Social research methods*. Oxford University Press
- Burgan, Michael (2007). *Thomas Alva Edison: Great American Inventor*. Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos, Editora Capstone - Compass Point Books
- Burgess, Robert (1984). *In the Field. An Introduction to Field Reserach*. Contemporary Social Research: 8 Series. Londres, editor: Martin Bulmer. Unwin Hyman Ltd
- Campacci, Claudio (2010). *A História Dos Primeiros 120 Anos Do Cinema*. Clube de Autores
- Cooper, Pat. & e Ken Dancyger (2005). *Writing the Short Film*. 3ª edição. Editora: Elsevier
- Creswell, John W. (1994). *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. 2ª edição. Thousand Oaks: SAGE
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001). Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo. I Volume A – F
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea (2001). Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo. II Volume G – Z
- Foddy, William (2002). *Como perguntar: teoria e prática da construção de perguntas em entrevistas e questionários*. Tradução: Luís Campos. 2ª edição, 2002. Oeiras, Celta editora
- Freire, Susana Alexandra (2009). *As Práticas de Recepção Cultural e os Públicos de Cinema Portugêses*. Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa

- Gauthier, Benoît. (2003). *Investigação social: da problemática à colheita de dados*. Loures, Editora Lusociência
- Ghiglione, Rodolphe e Benjamin Matalon (1997). *O inquérito: teoria e prática*. Tradução: Conceição Lemos Pires. 3ª edição. Lisboa, Celta Editora
- Giddens, Anthony (1989). *Sociology Methods and Theories in Sociology*. Cambridge, Polity Press, pp.657-689
- Irving, David e Peter W. Rea (2006). *Producing & Directing The Short Film & Video*. 3ª edição. Focal Press, Elsevier
- Jarvie, Ian Charles (1970). *Towards a Sociology of the Cinema (ILS 92). A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*. Editora: Routledge. International Library of Sociology
- Madureira Pinto, José e Augusto Santos Silva (1986). *Metodologia das ciências sociais*. 3ª Edição. Edições Afrontamento
- Meloy, Judith, M. (2002). *Writing the Qualitative Dissertation. Understanding by Doing*. 2ª edição. Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Moreira, Carlos Diogo (2007). *Teorias e Práticas de Investigação*. Edição: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas. Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa
- Mucchieli, Roger (1994). *A Entrevista Não-Diretiva*. Tradução: Sílvia Magaldi. 2ª edição. São Paulo, Editora: Martins Fontes
- Nelmes, Jill (2012). *Introduction to Film Studies*. 5ª edição. Editora: Routledge
- Pina, Luís de (1978). *Panorama do Cinema Português (Das origens à actualidade)*. Coleção: Breviários de Cultura. Lisboa, Editora: Terra Livre
- Poirier, Jean e Simone Clapier-Valladon e Paul Raybant (1999). *Histórias de vida: teoria e prática*. 2ª edição. Tradução: João Quintela. Oeiras, Celta Editora
- Quivy, Raymond e Luc van Campenhoudt (1995). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. 2ª edição. Lisboa, Editora Gradiva
- Reia-Baptista, Vitor. (1995). *Pedagogia da Comunicação, Cinema e Ensino: Dimensões Pedagógicas do Cinema*. Universidade do Algarve. Editora: Universidad Internacional de Andalucía
- Seabra, Jorge. (2016). *O Cinema no discurso do poder. Dicionário: Legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*. Imprensa da Universidade de Coimbra
- Sempere, Antonio. (2003). *Corto que te quiero corto, el cortometraje español en el siglo XXI*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, citado por Gabriela Teixeira (2012), "As curtas-metragens nas aulas de ELE." Dissertação de Mestrado em Ensino do Português no 3º ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário e Língua Estrangeira nos Ensinos Básico e Secundário. Porto: Faculdade de Letras, Universidade do Porto
- Silverman, David (1997). *Qualitative research: Theory, Method and Practice*. Londres, Editora Sage
- Spaca, Rafael (2017). *Curta-metragem: Entrevistas sobre curtas*.
- Turner, Graeme (1997). *Cinema como prática social*. Summus Editorial

## Outros textos

- Freire, Susana Alexandra (2009). *As Práticas de Recepção Cultural e os Públicos de Cinema Português*. Universidade Técnica de Lisboa
- Mediavilla, Jorge Clemente e Natalia Abuín Vences (2009). *New Cinematographic Market: tendencies and possibilities of the digital environment*. Espanha, Universidad Complutense de Madrid
- Oliveira, Luísa Tiago de (2010). *A História Oral em Portugal*. Sociologia. Problemas e Práticas, 63, pp. 139-56. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/spp/n63/n63a08.pdf>

## Páginas da Internet

- Academia Portuguesa de Cinema. Disponível em: <https://www.academiadecinema.pt/regulamento-curtas-metragens>, consultado em 8 de fevereiro de 2017
- Cartão Jovem. Disponível em: <https://www.cartaojovem.pt/Pagina/Regulamento>, consultado em 6 de julho de 2017
- Expresso. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cultura/2016-02-20-Curta-de-Leonor-Teles-vence-Urso-de-Ouro-em-Berlim>, consultado em 24 de março de 2017
- Expresso. Disponível em: <http://expresso.sapo.pt/cultura/2016-02-20-Leonor-Teles-sobre-premio-em-Berlim-Foi-completamente-inesperado>, consultado em 24 de março de 2017
- Festival Internacional de Cinema de Berlim. Disponível em: [https://www.berlinale.de/en/das\\_festival/sektionen\\_sonderveranstaltungen/kurzfilmprogramm/index.html](https://www.berlinale.de/en/das_festival/sektionen_sonderveranstaltungen/kurzfilmprogramm/index.html), consultado em 30 de novembro de 2016
- Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). Disponível em: <http://icateca.ica-ip.pt/filme/BALADA+DE+UM+BATRAQUIO/1985>, consultado em 05 de novembro de 2016
- Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). Disponível em: <http://www.ica-ip.pt/pt/premios-cinema-portugues/pagina-4/>, consultado em 20 de abril de 2017
- Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). Disponível em: [http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf\\_ica2017\\_2a\\_versao\\_final\\_7578398505912e1df2ea14.pdf](http://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf_ica2017_2a_versao_final_7578398505912e1df2ea14.pdf), consultado em 20 de abril de 2017
- Mural Sonoro. Disponível em: <http://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-blog/2014/2/15/fongrafo>, consultado em 21 de abril de 2017
- Obvious. Disponível em: [http://obviousmag.org/archives/2007/07/antes\\_do\\_cinema.html](http://obviousmag.org/archives/2007/07/antes_do_cinema.html), consultado em 08 de fevereiro de 2017
- Oscars, 90<sup>th</sup> Academy Awards Special Rules for the short film Awards. Disponível em: [https://www.oscars.org/sites/oscars/files/90aa\\_short\\_films.pdf](https://www.oscars.org/sites/oscars/files/90aa_short_films.pdf), consultado em 18 de maio de 2017
- Visão. Disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/2016-02-20-Balada-de-um-Batraquio-vence-Urso-de-Ouro-em-Berlim>, consultado em 11 de junho de 2016

## Teses de Doutorado e Mestrado

- Ferreira da Cunha, Paulo Manuel (2014). *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*. Tese de Doutorado em Estudos Contemporâneos. Universidade de Coimbra
- Teixeira, Gabriela. (2012). *“As curtas-metragens nas aulas de ELE.”* Dissertação de Mestrado em Ensino do Português no 3º ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário e Língua Estrangeira nos Ensinos Básico e Secundário. Porto, Faculdade de Letras, Universidade do Porto

# ANEXOS

## Anexo A

### Entrevista a Leonor Teles

**Como é que chegou a esta curta-metragem? Foi no âmbito de alguma unidade curricular ou partiu de uma ambição pessoal?**

Leonor Teles: Não foi no âmbito de nenhuma unidade escolar, não teve nada a ver com a escola. Foi uma ideia que tive durante um jantar, ideia essa consequência de outras ideias mais antigas e que depois foi incentivada pelos meus produtores.

**A nível prático, como é que conseguiu passar da ideia à ação?**

Leonor Teles: Os meus produtores, Filipa e Miller, depois desse jantar insistiram para que desenvolvesse a ideia, ou seja, que escrevesse um projecto. Concorremos por duas vezes ao Apoio da Gulbenkian e ganhámos na segunda vez. Com esse financiamento começámos o filme.

**Teve os apoios necessários desde o início?**

Leonor Teles: Não.

**Encontrou muitas dificuldades? Quais?**

Leonor Teles: Maioritariamente criativas; como construir o filme, a montagem, a narrativa. Como criar e a organizar os vários elementos para produzir sentido.

**O que é para si uma curta-metragem?**

Leonor Teles: Um filme com uma duração curta.

**Como é que se resume uma narrativa ao ponto de conseguir transmitir uma mensagem em tão pouco tempo?**

Leonor Teles: Com economia, colocando só o essencial para a história que se pretende contar.

**Gostava de continuar a realizar curtas-metragens ou está à espera de conseguir reunir as condições necessárias para fazer uma longa-metragem?**

Leonor Teles: Gostava de continuar a realizar curtas.

**E em relação ao prémio que ganhou em Berlim? Que significado é que este teve para si? Sabia que apenas um outro realizador português, o João Salavisa ganhou um galardão tão importante dentro desta categoria?**

Leonor Teles: Foi especial. É sempre bom reconhecerem o meu trabalho e da minha equipa. Claro que sabia que o Salavisa tinha ganho.

**De que forma é que a sua curta se distinguiu de todas as outras que estavam a concurso? Na sua opinião, o que teve mais impacto?**

Leonor Teles: Isso é algo que eu não sei responder. É uma questão para o Júri do festival.

**Como jovem realizadora, acredita que este prémio a ajudou, de certa forma, a dar-se a conhecer ao “universo” cinematográfico?**

Leonor Teles: Sim.

**Que “portas” é que este prémio lhe abriu dentro deste vasto universo?**

Leonor Teles: Para já, ainda nenhuma.

**Já foi contactada por alguém, por alguma entidade tendo em conta o seu trabalho como realizadora?**

Leonor Teles: Sim, mas nada em concreto.

**Na sua opinião e tendo em conta a sua experiência, todos os jovens cineastas começam a desenvolver os seus projetos como realizadores através da execução de curtas? Se sim, porquê?**

Leonor Teles: Penso que seja por ser mais fácil fazer uma curta do que fazer uma longa-metragem. Os meios e pessoas envolvidas são, habitualmente, mais fáceis de “arranjar” e em menor número, bem como o tempo despendido para sua concretização.

**Podemos afirmar que a realização de curtas-metragens é uma das melhores formas para os mais jovens entrarem no meio cinematográfico e, para, posteriormente, conseguirem os apoios e terem à sua disposição os meios necessários para conseguirem realizar, por exemplo, uma longa-metragem?**

Leonor Teles: Não sei. Podem existir pessoas que queiram apenas realizar curtas-metragens e não dar o salto para as longas-metragens. Ou começar logo com longas, sem curtas. Além disso, o actual sistema de subsídios às primeira obras não permite que um

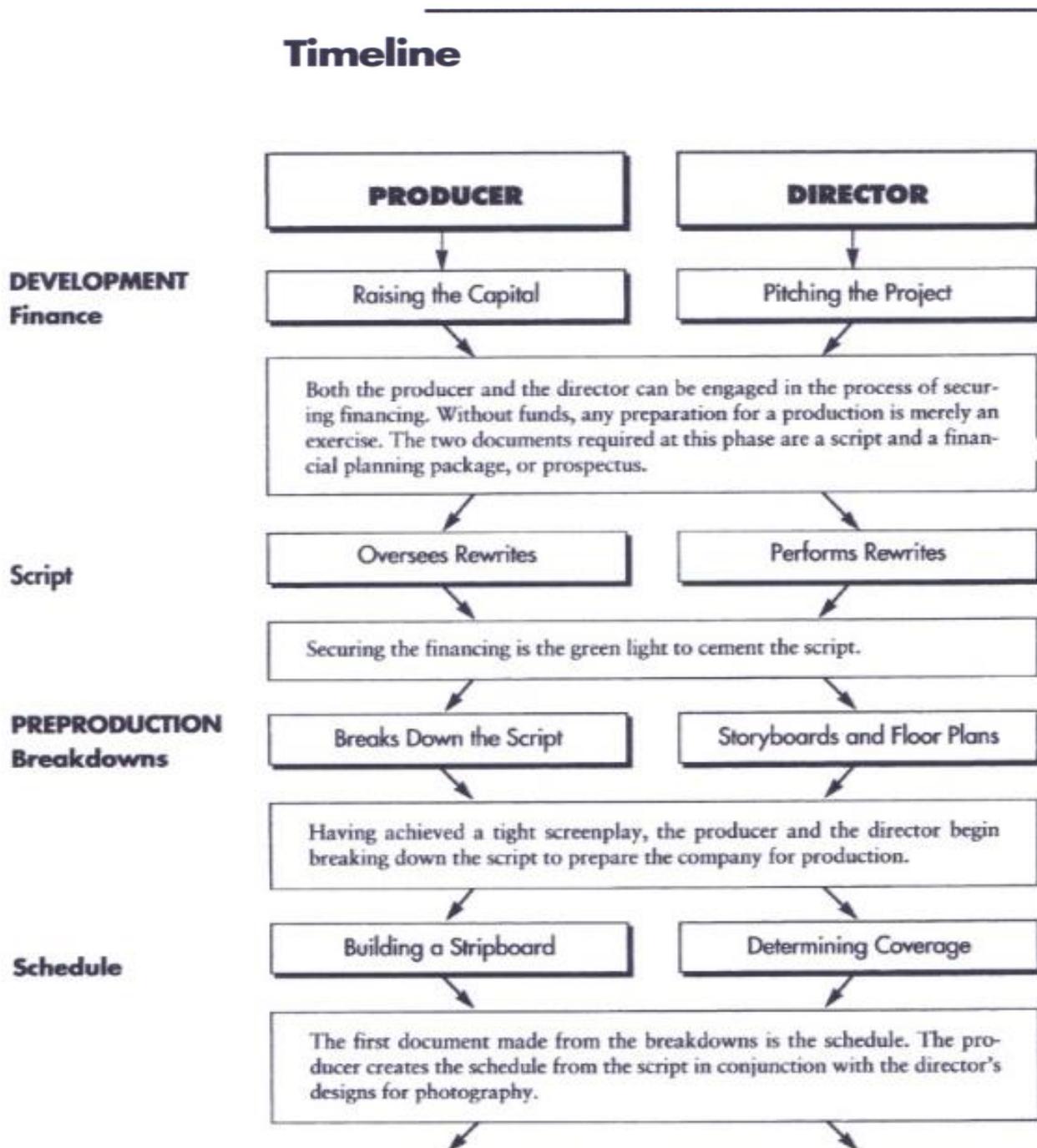
jovem realizador com duas curtas-metragens (escolares ou não) se candidate (excepção para o concurso de primeiras obras longa-metragem de ficção).

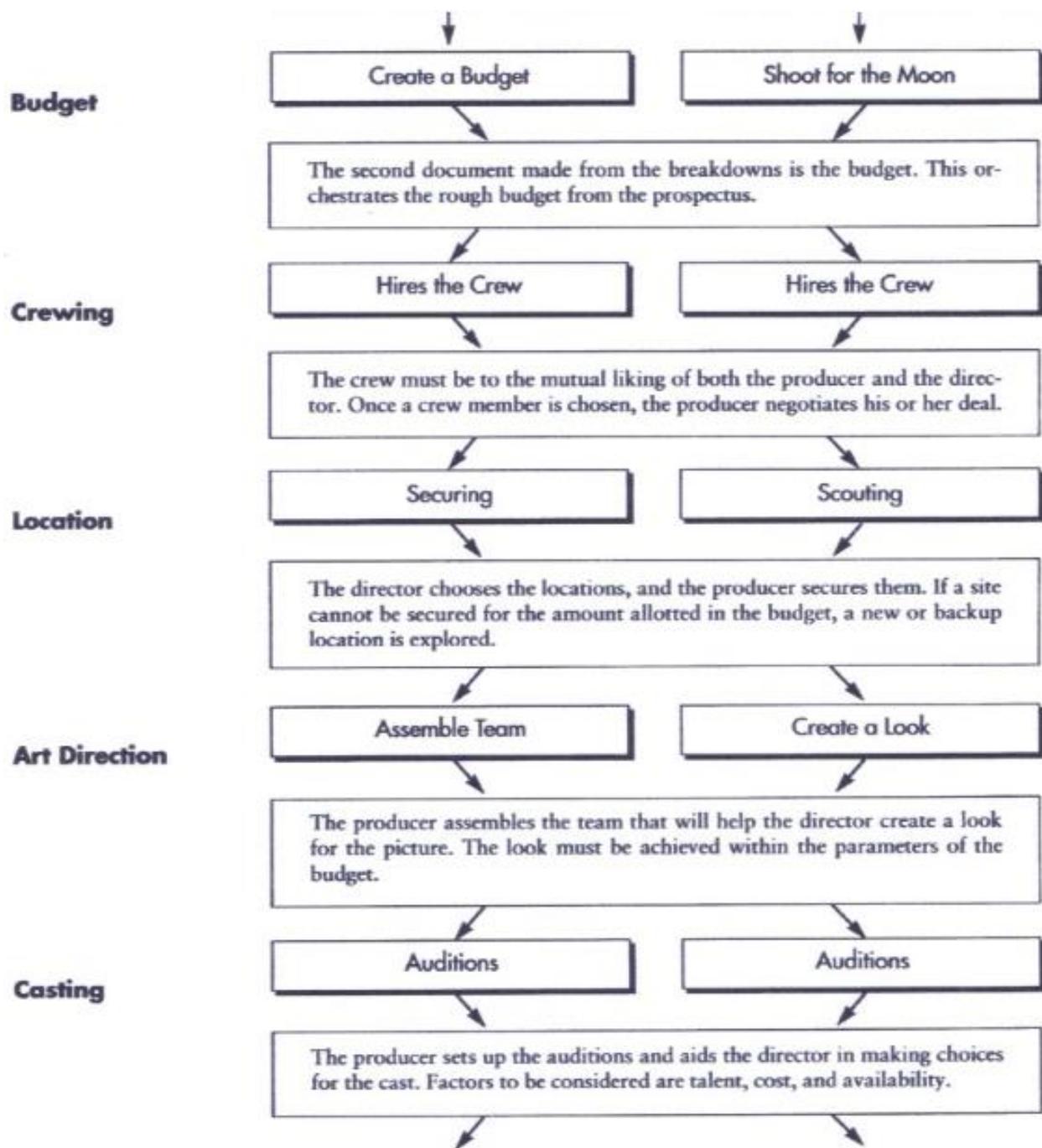
**Acredita que o reconhecimento internacional deste seu filme foi fundamental para a sua “rampa de lançamento” como realizadora? Acredita que o “Balada de um Batráquio” será durante muito tempo o seu elo de ligação ao cinema internacional?**

Leonor Teles: Acredito que mais importante que o mediatismo é o trabalho e o querer trabalhar. E fazer as coisas porque se gosta e acredita. E não para obtenção de reconhecimento.

## Anexo B

Cronograma que sumariza as atividades do produtor e do diretor durante o processo de criação de uma curta-metragem:





**Rehearsals**



During the final phases of preproduction, the producer prepares the company for the first day of photography. The director organizes the actors for production through rehearsals.

**PRODUCTION  
Set procedure**



The producer organizes a system for set procedures. It will most likely be modeled after the traditional method. The director controls the set according to her needs.

**Camera**



Like the art department, the producer supports the requests and needs of the camera department. The director and camera department must work like a hand in a glove.

**Sound**

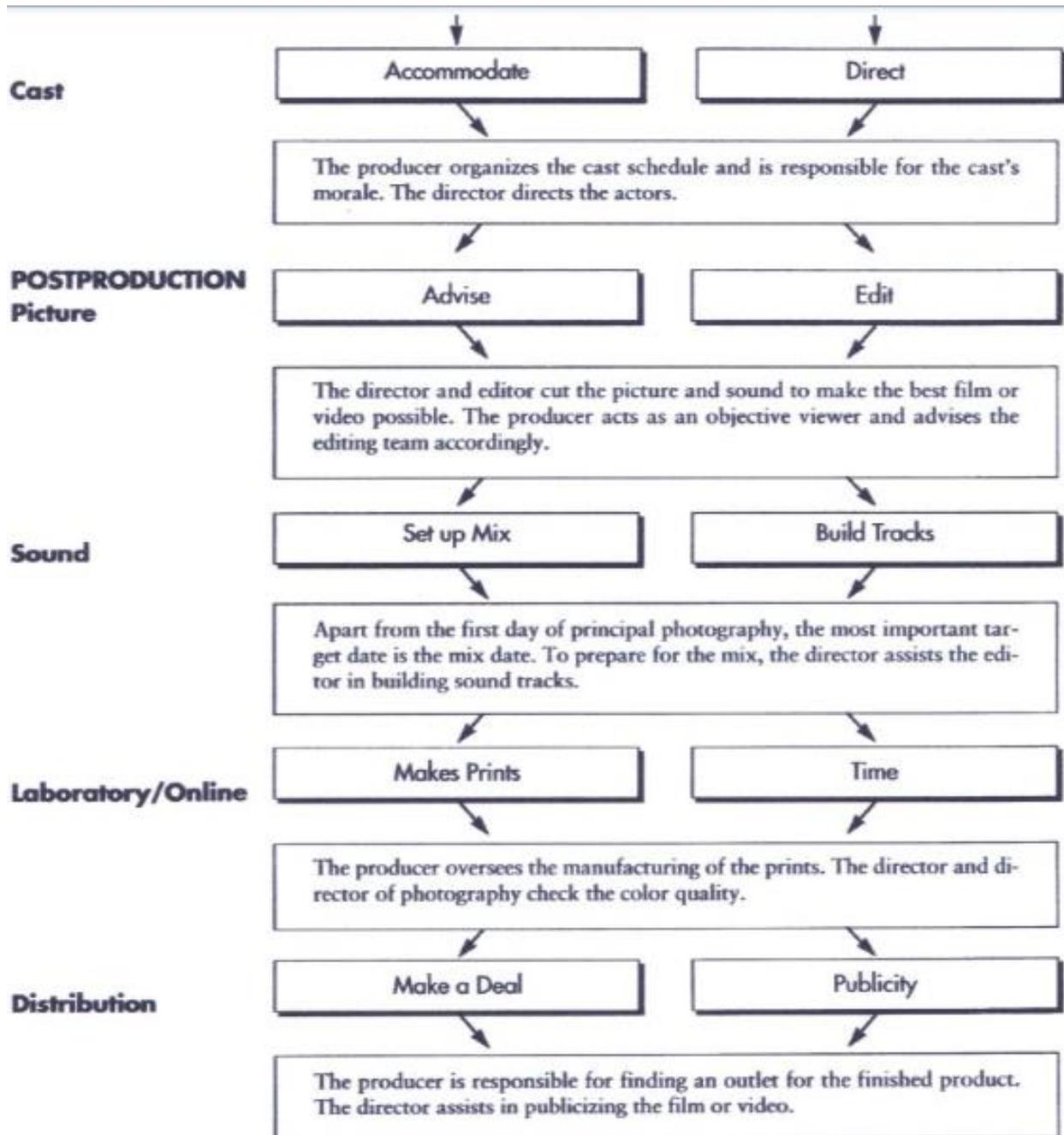


The one ongoing battle on the set (unless you shoot on a sound stage) is the control of noises. The producer must do everything in his power to keep outside noises to a minimum. The director must try to get the best location sound. If the sounds being recorded are "dirty" because of noise, the director must advise the sound person on how she wants to deal with each recording.

**Art**

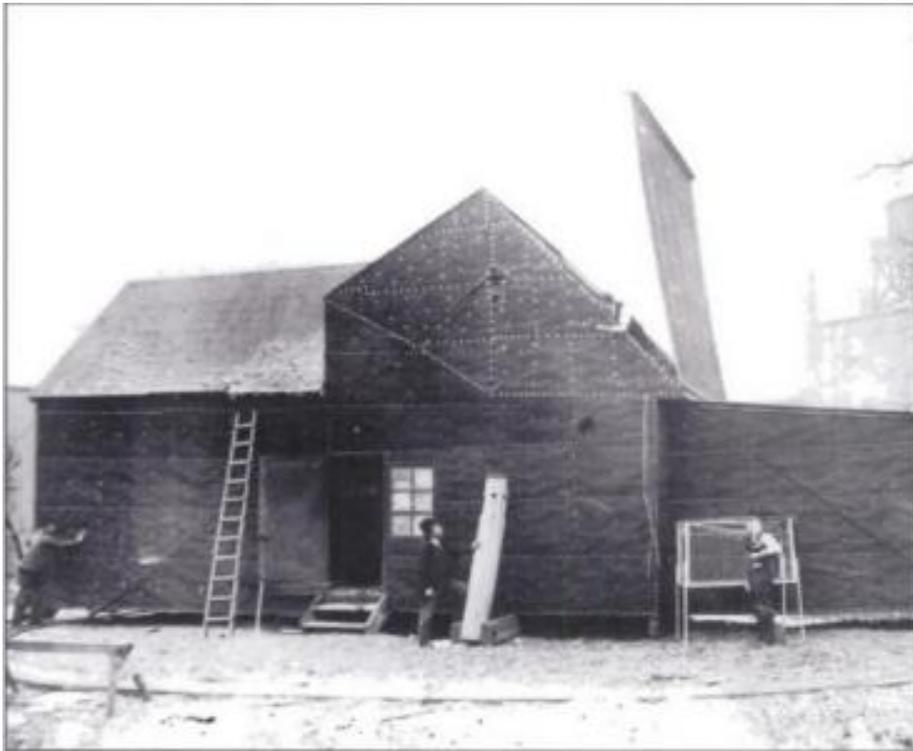


Of all of the departments, art is the one that is most likely to expand unexpectedly during production. The producer must monitor this expansion while supporting the art director's needs. The director should guide the art department as much as possible to control any inflation of the budget.



## Anexo C

Imagem do estúdio de Thomas Edison – *Black Maria*



**Fonte:** Burgan, M. (2007). *Thomas Alva Edison: Great American Inventor*

## Anexo D

Informações sobre a “Balada de um Batráquio” disponibilizadas pela produtora Uma Pedra no Sapato

# BALADA DE UM BATRÁQUIO

de Leonor Teles

*"Simultaneamente estranhos e familiares, distantes e próximos, inquietantes e sedutores, marginais e cosmopolitas, os ciganos apresentam-se envoltos numa aura de ambiguidade. Não se pode dizer que sejam invisíveis, pois dificilmente passam despercebidos."*

Daniel Seabra Lopes, em *Deriva Cigana*, 2008

Tal como os ciganos, os sapos de loiça não passam despercebidos a um olhar mais atento. *Balada de um Batráquio* surge assim num contexto ambíguo. Um filme que intervém no espaço real do quotidiano português como forma de fabular sobre um comportamento xenófobo.

DOCUMENTÁRIO, 11', 2K, 2016

Realização: Leonor Teles

Montagem, Fotografia: Leonor Teles

Som: Bernardo Theriaga

Montagem de som: Joana Niza Braga

Mistura de som: Branko Neskov

Colorista: Andreia Bertini

Produtores: Filipa Reis, João Miller Guerra

Produção: Uma Pedra no Sapato

Promoção e Vendas: Portugal Film - Portuguese Film Agency

## PRÉMIOS

URSO D'OURO | BERLINALE 2016

PRÉMIO FIREBIRD | HKIFF

MENÇÃO HONROSA (JÚRI AMNISTIA INTERNACIONAL) | INDIELISBOA 2016

MELHOR CURTA-METRAGEM INTERNACIONAL | FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE 2016

MELHOR CURTA-METRAGEM | CURT'ARRUDA 2016

PRÉMIO CERVANTES PARA CURTA MAIS INOVADORA | MEDFILM FESTIVAL 2016

PRÉMIO REVELAÇÃO | FESTIVAL CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS 2016  
MELHOR DOCUMENTÁRIO EM CURTA-METRAGEM | PRÉMIOS SOPHIA (ACADEMIA  
PORTUGUESA DO CINEMA)

## **EXIBIÇÕES**

CURTAS BERLINALE 2016, ALEMANHA  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE HONG KONG 2016, CHINA  
FESTIVAL EXPERIMENTAL INTERNACIONAL DE BUCARESTE 2016, ROMÉLIA  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE VILNIUS 2016, LITUÂNIA  
INDIELISBOA 2016, PORTUGAL  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS OBERHAUSEN 2016, ALEMANHA  
MEDITERRANEAN FILM FESTIVAL SPLIT 2016, CROÁCIA  
ARROIOS FILM FESTIVAL, PORTUGAL  
BREAKTHROUGHS FILM FESTIVAL, CANADÁ  
MOSTRA DE CINEMA PORTUGUÊS EM MACAU, CHINA  
EDINBURGH INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, ESCÓCIA  
SEMANA DO ONZE, PORTUGAL  
PALM SPRINGS INTERNATIONAL SHORTFEST, EUA  
FICA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA E ARTE, PORTUGAL  
LIMA INDEPENDIENTE 2016, PERU  
CURTAS VILA DO CONDE, PORTUGAL  
T-MOBILE NEW HORIZONS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, POLÓNIA  
GUANAJUATO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, MÉXICO  
MELBOURNE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, AUSTRÁLIA  
BERLINALE SUMMER FESTIVAL - FRIEDRICHSHAIN  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS METRAGENS DE SÃO PAULO, BRASIL  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS DE BELO HORIZONTE 2016, BRASIL  
MAKEDOX - CREATIVE DOCUMENTARY FILM FESTIVAL, COMPETIÇÃO SHORT DOX,  
MACEDÓNIA  
TENERIFE SHORTS - INTERNATIONAL COMPETITION 2016, ESPANHA  
DUHOC INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2016, IRAQUE  
VISTACURTA - CINECLUBE DE VISEU, PORTUGAL  
PERSO PERUGIA SOCIAL FILM FESTIVAL, ITÁLIA  
HAMPTONS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (DOCUMENTARY SHORTS  
COMPETITION) 2016, EUA  
INDIECORK, IRLANDA  
CURT'ARRUDA - FESTIVAL DE CINEMA DE ARRUDA DOS VINHOS, PORTUGAL  
MICAR (SOS RACISMO), PORTUGAL  
2MORROW FILM FESTIVAL, RÚSSIA  
STUFF FILM FESTIVAL, MÉXICO BERLINALE SPOTLIGHT - 14TH FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE CINE DE MORELIA IN MEXICO, MÉXICO  
KAOHSIUNG INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, TAIWAN JANELA  
INTERNACIONAL DE CINEMA DO RECIFE 2016, BRASIL  
MOLODIST - KYIV INTERNATIONAL FILM FESTIVAL, UCRÂNIA

JANELA INTERNACIONAL DE CINEMA DO RECIFE 2016, BRASIL  
FESTIVAL LES ÉCRANS DOCUMENTAIRES, FRANÇA  
MOSTRA-ME - DOCUMENTÁRIOS SOBRE DIREITOS HUMANOS, PORTUGAL  
MEDFILM FESTIVAL 2016, ITÁLIA  
INTERNATIONALE KURZFILMTAGE WINTERTHUR, SUÍÇA  
PANORAMA INTERNACIONAL COISA DE CINEMA DE SÃO SALVADOR DA BAHIA,  
BRASIL  
PRAVO LJUDSKI FILM FESTIVAL 2016, BÓSNIA E HERZEGOVINA  
L'ALTERNATIVA 2016, FESTIVAL CINE INDEPENDIENTE DE BARCELONA, ESPANHA  
KASSEL DOCUMENTARY FILM AND VIDEO FESTIVAL, ALEMANHA  
CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS FESTIVAL, PORTUGAL  
SOUND & IMAGE CHALLENGE INTERNATIONAL FESTIVAL, CHINA  
VILNIUS INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL, LITUÂNIA  
FRAMES - PORTUGUESE FILM FESTIVAL, SUÉCIA  
CÓRTEX - FESTIVAL DE CURTAS METRAGENS DE SINTRA, PORTUGAL  
FEST - NEW DIRECTORS NEW FILMS FESTIVAL, PORTUGAL  
SHORTS UP BUCAREST, ROMÉLIA

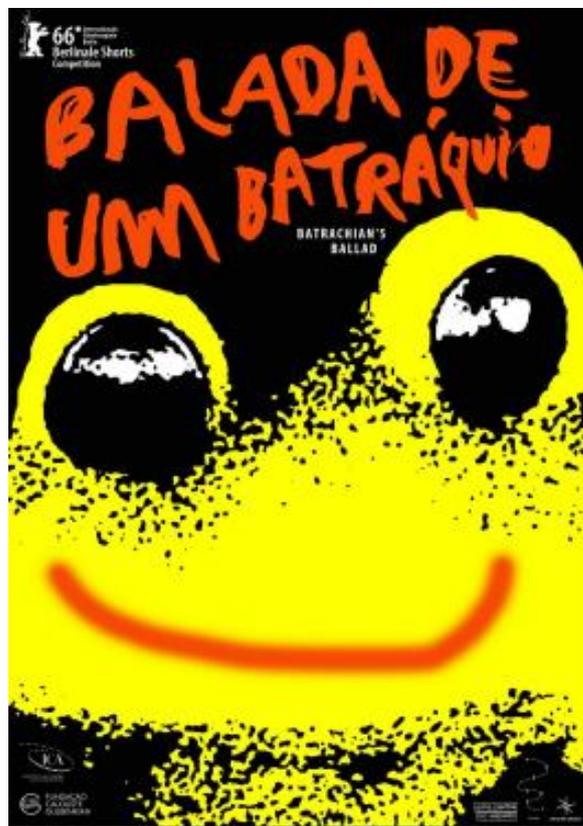


**Fonte:** Uma Pedra no Sapato

(<http://www.umapedranosapato.com/pt/#balada-de-um-batraquio>)

## Anexo E

Capa do documento de Apresentação da “Balada de um Batráquio” à 66ª edição do Festival Internacional de Cinema de Berlim - *Berlinale Shorts Competition*



**Fonte:** Portugal film

([http://www.portugalfilm.org/files/20160204184436\\_M3WP2AO3LZ8928G2SLN2.pdf](http://www.portugalfilm.org/files/20160204184436_M3WP2AO3LZ8928G2SLN2.pdf))

## **Anexo F**

Algumas fotografias da jovem realizadora:



Leonor Teles com o Urso de Ouro que ganhou, em Berlim.

**Fonte:** Expresso

(<http://expresso.sapo.pt/cultura/2016-02-20-Leonor-Teles-sobre-premio-em-Berlim-Foi-completamente-inesperado>)



Leonor na Conferência de Imprensa que se sucedeu à entrega dos prémios, em Berlim.

**Fonte:** Público

(<https://www.publico.pt/2016/02/21/culturaipilon/noticia/leonor-teles-quis-partir-os-sapos-dificeis-de-engolir-1723965>)